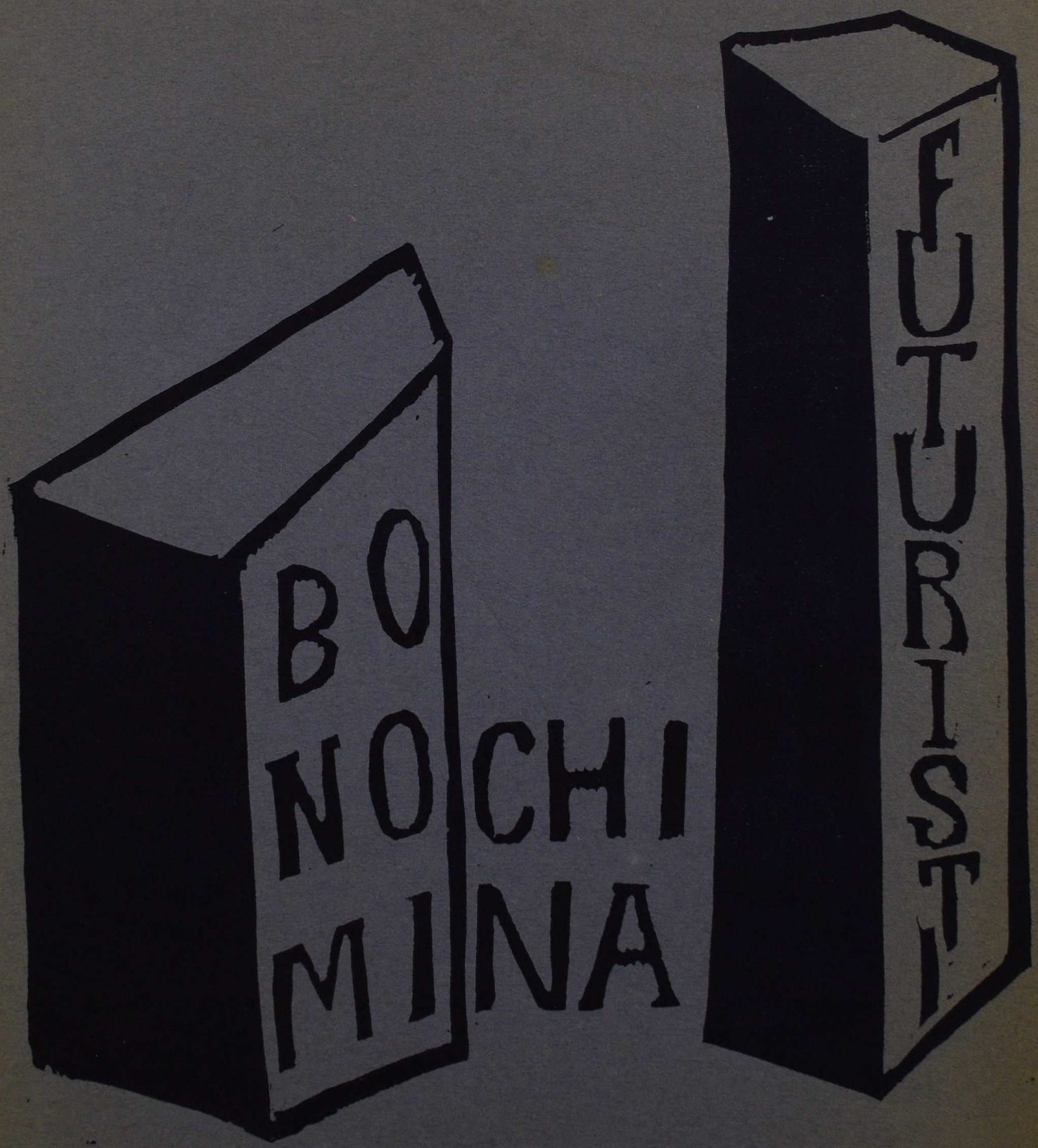
poligono

rivista internazionale d'arte



c. c. postale rivista mensile diretta da Raffaello Giolli - anno V - n. 3 lire dieci

K 3843795
D 3843788
Qbra
ANSfper 40

K 3843848
D 3843811
Qbra
ANSfper 40
Spoglio p. 457

In Novembre

uscirà il primo numero di

PENELOPE

Rivista mensile di ricamo, lavori femminili, moda, arredamento
diretta da ROSA GIOLLI MENNI

16 pagine in formato cm. 30x40 con un modello ricalcabile col ferro da stiro:

UNA LIRA

Ogni pagina è a colori - Tutti i disegni sono originali

ABBONAMENTI E PREMI

Abbonamento a 12 numeri per l'Italia L. **20.-** per l'estero L. **40.-** con *diritto a un buono da L. 20* da scontarsi su ordini di disegni e modelli, a un Ricettario per Dolci e altri premi.

A chi procura *un nuovo abbonamento*, è dato in premio un *buono da L. 5* come sopra o *1 Pacchetto di Budino Royal* del valore di L. 5.

ABBONAMENTO CUMULATIVO

"Poligono„ 1932 e 12 numeri "Penelope„ L. **100** con diritto al Buono da L. 20 come sopra, al Ricettario Dolci e ai numeri di Novembre e Dicembre 1931 del Poligono.

Richieste alle "Edizioni del Poligono„ - Milano (133)
Via M. Giuriati, 16 - Telefono 53-085.

poligono

rivista mensile d'arte diretta da Raffaello Giolli - anno V - n. 8 - ottobre 1931 - X

sommario

scritti

"POLIGONO"	Roma-Venezia	pag. 409
GIORGIO NICODEMI	Ritratti Chinesi	„ 427
ENRICO EMANUELLI	Visita alla "Selvaggia": L'arte di Carlo Bonomi	„ 429
"POLIGONO"	Aeropittura (con sette dichiarazioni)	„ 444
ENRICO PRAMPOLINI	Scenografia	„ 457
R. G.	Un fuori concorso	„ 464
R. G.	4 Allegorie della Kaufmann	„ 464
R. G.	Libri letti	„ 467
R. G.	Due amici	„ 469

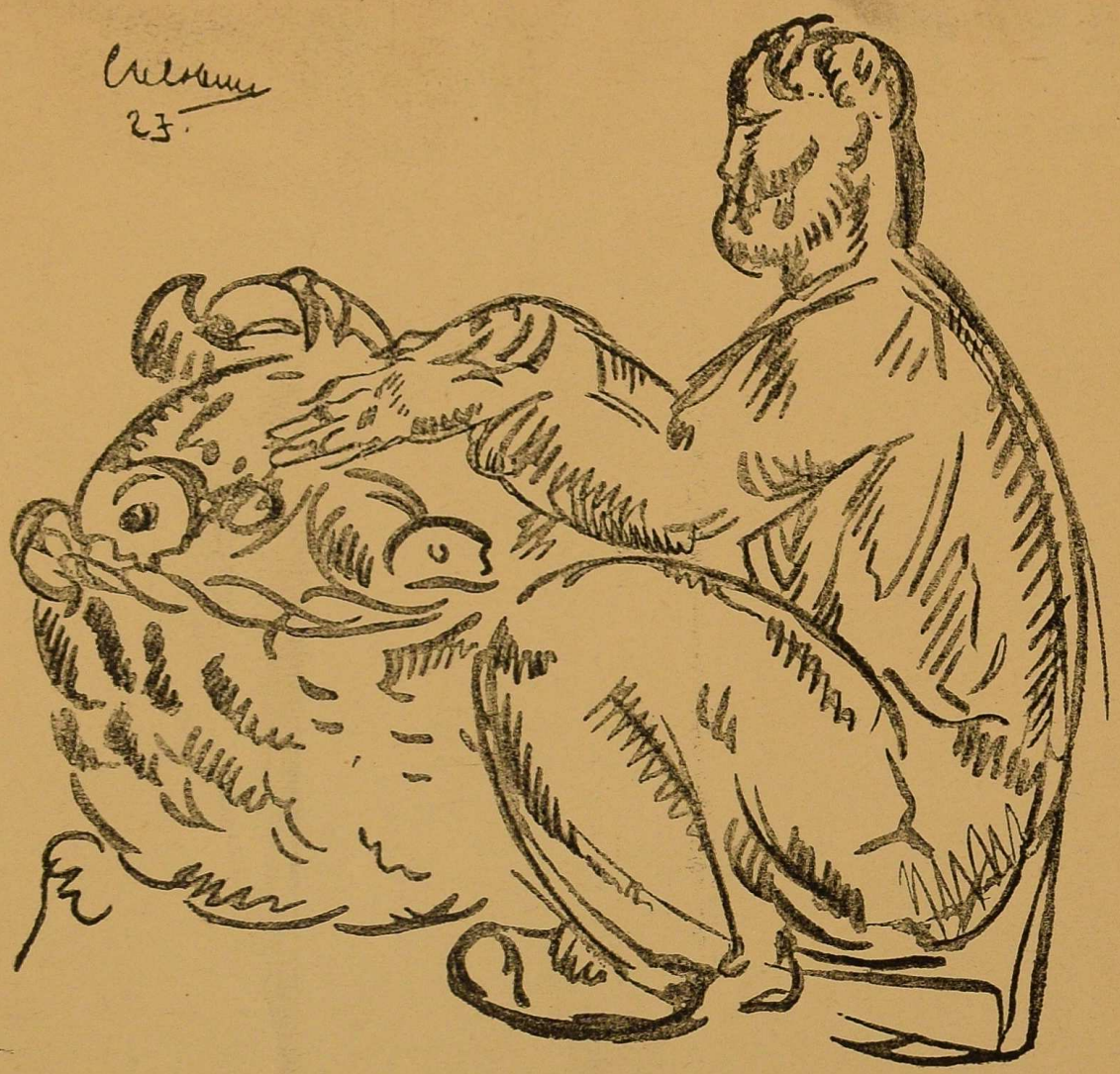
illustrazioni

AMBROSI	450	MUNARI B.	451
ARTE CHINESE	417-426	ORIANI P.	448
BALSAMO STELLA G.	408	PICA A.	471
BENEDETTA	448	PRAMPOLINI E.	449, 454 459-462
BONOMI C.	433-442	ROSSO M.	453
BOT O.	451	TATO	452
D'ANNA G.	451	THAYAHT	453
DOTTORI G.	450	TULLIO D'ALBISSOLA	449
FILLIA	447		
KAUFMANN A.	465-466		

Abbonamento annuo (10 numeri) L. 80 - Estero L. 120 - Un numero separato L. 10 - Estero L. 14

16, Via M. Giuriati - EDIZIONI DEL POLIGONO A. E. A. - MILANO - Telef. 53-085

ARCHIVIO DELLA GRAFICA DI NUOVA SCRITTURA



GUIDO BALSAMO STELLA — DISEGNO

Roma - Venezia

TRA le conclusioni di Roma, della Quadriennale, e i programmi per la Biennale di Venezia, ci sono state, e continueranno, molte discussioni cosiddette « di principio ».

Dobbiamo anche noi aiutar questi svaghi?

La discussione è così complicata, e sbalestrata, che bisognerebbe, prima di infierirvi pur noi, cominciar a mettervi, invece, un po' d'ordine.

Prima di chiedersi quale sia, dei principî in lotta, il più giusto, converrebbe capire se in lotta ci sono davvero dei principî, o invece delle cose meno interessanti.

Sembra, certi momenti, che di qua s'ostenti l'indulgenza plenaria delle solidarietà professionali e di là il criterio selettivo d'una intransigenza rigoristica. Ma, poi, neppur questo non è il piano della discussione.

Difatti, gl'indulgenti, i conciliativi, gli embrassons-nous, i democratici accogli-tutto, son proprio quelli che non aspettano altro che di poter buttare dal museo in magazzino i quadri di Sironi e di Carrà, che per ora si accontentano di definire « schifezze » di « pitturacchiatori »: e dunque mancano al loro principio della non-intransigenza. D'altronde, ci mancavano già anche prima, quando le esposizioni erano appunto così facili con tutti ma chiudevano ostinate e sdegnose tutte le porte a chi non avesse la tessera dello stile di tradizione.

E dall'altro fianco i tiranni son poi così poco intransigenti che le mostre passate al loro vaglio son ancora, spesso, degli eclettici emporî. Da quella Biennale Milanese del '27 che fu un nostro personale infortunio, alla Quadriennale di oggi, se i giurì sbagliano è solo nell'esser daccapo dei giurì conciliativi. Noi dicevamo appunto questo nel

'27: che è inutile ostentare crudissimi scarti, quando son così oziosi. Che importa scartare l'87 su cento, quando dal 13 che resta si dovrebbe sottrarre ancor almeno 10?

Le posizioni teoriche son così poco chiare che anche allora reagivano contro di noi non i 10 che criticamente non tolleravamo ma proprio i 3 che potevano restar lì, secondo noi, tranquillamente squadernati.

Non sono chiare le posizioni perchè ci pare che in troppo pochi si preoccupino, sui due estremi, di ragionarne a fondo con chiarezza. Inquietudini, ombre, magari ossessioni sviano dalla disinteressata ricerca del principio: e le parole son calde di sangue, trascorse di passione. La discussione di « quale sia il miglior tipo di esposizione » non tocca più nessuno. Se noi la proponessimo qui, nella sua esemplare freddezza, la scambierebbero per un'accademia: tanto è diventato difficile il ragionare senza personali riferimenti. E si sbattono tutti, piuttosto, alla cieca: tra chi accusa di « camorra » e chi, nello scambietto ironico e paradossale — imprudente quando gli spiriti non sono calmi, e non possono quindi esser neppure sottili — difende allora bravamente l' « arcisantissima camorra ».

Vorremmo dire, con buona pace di tutti, che ci sembra di veder giocare dei bambini.

E' una discussione di pittori: ed è fatta, naturalmente, per via d'immagini. Ci spaventeremo, se siano aggressive o esplosive, come d'uno scandalo? Ancora una volta, alla loro coscienza la verità non si presenta che nella forma di « mito ».

In questa pittoresca esacerbazione non crediamo che la discussione possa continuare utilmente. Nessuno arriverà neppure a intendersi, perchè ci manca persino un dizionario d'uso comune.

Il guaio è che taluni hanno preso quelle eccitate immagini come delle definizioni logiche: e ci hanno lavorato su, con inconsapevole zelo, in mostruosi sviluppi.

Ciò è avvenuto, tra gli altri miti, a quello del « novecento ».

Perchè i quadri del « novecento » a taluni ripugnano, ogni azione ripugnante fu battezzata « novecento ». E s'arrivò sino a fare le campagne morali contro il Novecento, con la più bastarda critica.

Anche l'impressionismo ebbe i suoi martirî e i suoi equivoci: ma nessuno scambiò mai l'impressionismo con un reato sociale.

Qui invece, il primo disorientamento che i vecchi artisti e il pubblico dovevan sentire di fronte ai nuovi accenti della pittura, fu lavorato bene dai sofisti del giornale, fabbricando i falsi gradini delle trasposizioni logiche. La gente si stupiva dei nuovi quadri? Non ne capiva l'impostazione? Ma è un trucco, eran pronti gli altri a rispondere. « Furbe ragazzate », « pasticci scimmieschi », dunque, la nuova pittura. E, allora, se non c'è, in questi pittori, il mistero d'una novità ma invece il calcolo di un trucco con cui l'ignoranza si fa ardita, e aggressiva la povertà, che meraviglia dovrà poi nascere che questi pittori che fingono una pittura e un mistero, che non possiedono, agiscano poi anche nella vita con lo stesso stile?

Il mito del Novecento è allora così riassunto da un giornalista che s'è fatta una certa fama soltanto con questi attacchi (e non ha mai scritto un articolo critico, fosse pure su un pittore dell'Ottocento): « Lo scopo è quello di imporre questa parodia d'arte

che ripugna e che offende ». Il processo logico arriva così alla sua conclusione. Disonesta questa pittura nel suo nascere, è disonesta poi nel suo vivere.

E il « Regime Fascista » ci ha fatto su un altro processo: di carattere, se non erriamo, penale. Accuse e difese non ci riguardano. Ma poichè dentro a tutta la scombuiata polemica ci si è fatto anche il nostro nome, e, chi sa perchè, ci siamo visti citare, dagli antinovecentisti, proprio noi come delle vittime del Novecento, e a una domanda che ci toccava con un inesorabile « E' vero o non è vero », il nostro direttore ha pur risposto con una lettera che spiegava che il vero non era vero, e la lettera non è stata pubblicata, ci viene il dubbio che anche questo genere di processi — in cui si fanno domande intimidatorie ma si cancellano le risposte — non sia molto ben perfezionato.

Evidentemente, son processi che non possono arrivare a sentenze. Nessuno sta a sentire. E tutti vi giudicano, per conto loro.

E a guardarli di fuori c'è da ammirarne anche l'agilità ginnastica.

Il nostro « caso », che i lettori conoscono bene dal '27, ci entra di straforo: ma a veder, negli stessi giorni, oggi, il « Regime Fascista » metter Raffaello Giolli tra Della Porta e Dall'Oca Bianca, e l'antagonista « Arca », rispondendo al « Regime » lasciar ancora Giolli accanto a Rossari, ci fa pensare che tutti questi nuovi polemisti non siano molto bene informati di nessuna delle cose di cui disputano.

Dunque, prima di discutere il fatto conviene precisare il fatto. E nulla oggi ci sembrerebbe così urgente come il tornare a discutere, con estranea tranquillità:

« Quale è il miglior sistema per fare una ottima esposizione nazionale? e una internazionale? »

Il tema è forse meno appassionante che non l'assalto a Oppo, o soltanto a Pratelli: ma ci pare sufficientemnte utile.

Dio ci guardi dal credere ai sistemi. Anche noi crediamo agli uomini: e saggiamo la vita nella realtà, non nella ipotesi. Così poco siamo degli astratti che per noi anche Dio è nella storia: ma la storia è vita dello spirito e non pettegolo battibecco.

Preferiamo il peggior sistema nelle mani di Maraini e di Oppo che non l'ottimo in quell'altre mani; ma crediamo che anche gli uomini d'ingegno e d'energia potranno giungere più a fondo se lavoreranno su piani regolatori ben organizzati.

Allora, la discussione deve trovare una possibile impostazione. E il « Poligono » vuol collaborare a impostarla, se non a risolverla.

Intanto, perchè ormai della Quadriennale c'è tempo quattr'anni a parlarne, ora non ne facciamo che i complimenti, a Oppo. Che sia stata una bella mostra, s'è detto già, e in parte anche provato. Ma ora, a vederla chiudere con mezzo milione di guadagno netto, bisogna dire che è stata anche una mostra miracolosa.

Più conviene ora parlare della prossima Biennale di Venezia, e della sua grossa novità: gl'inviti.

Venezia è, si sa, una specie di Mecca del professionista. Anche l'altro mese, andando da un pittore, e mostrandoci lui tutta la sfilata dei suoi paesaggi e delle sue nature morte, arrivati a un certo mazzolin di fiori, anemoni impettiti e gigli fatali, il pittore ci disse, con qualche tremito nel cuore: « Questo è il mio più bel quadro di fiori. Le pare? L'ho destinato a Venezia. Vedrà che, con questo quadro, ci entrerò ». E come potevo dirgli: « Badi che quest'anno, a Venezia — la notizia si pubblicherà a gior-

ni —, Lei non avrà neppure la soddisfazione di contarsi tra i rifiutati »? Anche noi abbiamo avuto la piccola vigliaccheria, e siamo stati zitti.

Ora, sarà anche lui un nemico di Venezia e del Novecento e magari anche dell'innocente Poligono. Esser rifiutati, cuoce. Ma poi si pensa che nel catalogo dei refusés son tutti i più grandi artisti, da Cézanne a Segantini: e ci si consola.

Ma non poter essere neppure dei refusés; non poter inveire contro l'ingiustizia dei giurì; esser messi così fuori di discussione, con tanta semplicità, come se neppure non si esistesse, questo offende.

Quest'anno, infatti, a Venezia non esporranno che solo gli invitati; anzi, che solo 250 *invitati.*

L'altre decine di migliaia di professionisti di pittura e scultura ragionevolmente fanno corpo: partito ostile. Se dovessero intervenire all'inaugurazione della Biennale con certi sistemi sbrigativi, potrebbero radere al suolo i padiglioni. Ma il pericolo non c'è perchè queste decine di migliaia ecc. vogliono demolire l'esposizione in anticipo, distruggendone l'autorità morale, esposizione non degli artisti italiani, ma di quel tale gruppetto d' « usurpatori accaniti ».

Questo è un tono di discussione che abbiamo già dichiarato forse interessante, certo inadeguato. E allora ci riproponiamo la questione accademica:

« Quale è il sistema per meglio rappresentare l'arte italiana alla Biennale di Venezia? »

La risposta, noi l'abbiamo già cercata qui l'anno scorso, di fronte ai risultati dell'ultima Biennale.

Quella Biennale si presentava, per l'Italia, un po' dispersa: nè i centri a soggetto che dovevan uscire dai nuovi e cospicui concorsi, bastavano a creare un nuovo piano regolatore.

Dicevamo, nel settimo numero dell'anno scorso, queste precise parole:

« Ci sono già in Italia le esposizioni dei Sindacati: e a Roma si ha già la rassegna totale degli artisti italiani, nella Quadriennale.

« La mostra di Venezia deve per forza giungere su un altro piano. E' la mostra internazionale: quindi, dei controlli e dei confronti. Portarvi il quadrettino isolato d'un pittore non serve nè al pittore nè a noi.

« Venezia è un campo di lotta. Se la Germania, ogni anno, nel suo padiglione, ci mette avanti tre o quattro suoi pittori, una volta Kokoschka e Corinth, un'altra Klee e Hofer, e ciascuno con dieci o venti opere, così da capirlo bene: e lo stesso fa la Francia, con Cézanne o Gauguin; non possiamo certo opporre a queste armate individualità straniere un piccolo mercato nostrano di quadri occasionali, o l'arruffio di pittori attorno alla cuccagna dei premi.

« Quelli che son degni, si presentino con ampiezza, e con persuasione.

« Qui abbiamo, quest'anno, la fortuna d'aggrapparci ai tre quadri di Mancini, ai cinque di Sironi e agli altri che si son detti: soprattutto alla sala di Modigliani. Moltiplicare queste individualità e moltiplicarne la testimonianza; portarle su un piano evidente, e sottolinearle così che giganteggino; non vi è altra risorsa perchè l'arte italiana trionfi definitivamente a Venezia, quanto può ».

Su questo concetto, perchè non si deve ottenere una piena concordia?

Pure, quando è stato annunciato, ora, che l'anno prossimo la Biennale sarà chiusa ad ogni invio d'occasione, e che vi esporranno soltanto gli artisti che saranno invitati, e ciascuno con un gruppo di opere, è parso a molti un colpo di testa.

Noi abbiamo enunciato una discussione ma chi l'ha discussa? Si son messi invece a controllare le fonti di questo nuovo diritto tirannico, come se una banda di 250 artisti si fosse impossessata di Venezia.

Noi siamo, dunque, perfettamente d'accordo con la Direzione delle Biennali per tutte le sue esclusioni, per agre che siano.

Sta, dunque, bene, che nessun residuo di Promotrice o Permanente di provincia dia noia alla battaglia di Venezia: riservata, dunque, ai tiratori scelti. Ed è benissimo che i pittori mediocri non sian poi daccapo ammessi neppure col pretesto d'un qualunque concorso.

Soltanto, ci siamo meravigliati che a Venezia, dove devon pur conoscere bene i casi nostri, sian arrivati a fare 250 inviti.

Se si esce dalle rappresentanze numerose, a piccoli campionarî, per passare alla scelta delle presentazioni organiche, allora 250 son troppe.

Temiamo il pericolo di veder daccapo 250 artisti con tre o quattro quadri, che sarebbe un impoverire il sistema di ieri, invece d'invertirlo.

Il successo della Quadriennale di Roma è stato nelle sue mostre individuali. Piacessero o no gli artisti scelti, ma lì c'era da fermarsi a ragionare con un certo numero di individui. Venezia, che non ha da pensar che a questi, gli artisti scelti, deve preoccuparsi di presentarli nel miglior modo. Ci pare che valga più il presentar oggi bene 50 artisti che non 250 mediocremente.

Ai 250 non si dev'esser arrivati altro che per lasciar il margine a molteplici conciliazioni. La commissione che li ha scelti, infatti, era la più inadatta a qualunque organica discussione critica, formata di tipi i più diversi, da Tito a Carrà. Evidentemente i 250 devono esser stati scelti da una commissione diplomatica, non critica.

Ecco perchè diciamo che non sarebbe male discuter le questioni nel loro principio. In questo caso, non soltanto le opposizioni contro Venezia non riuscirebbero a giustificarsi in alcuno schietto ragionamento, ma anche le azioni di Venezia si attuerebbero con più schiettezza di risultati.

E' vero o no che il mutamento di programma è voluto da un più acuto senso di responsabilità?

Si è sentito che a Venezia c'è qualcosa di serio in gioco: e allora il paese ci si vuol presentare almeno con la stessa serietà di allenamenti e di controlli che il paese usa quando prepara una squadra di giocatori per una gara internazionale di foot-ball. Non ci si deve arrivare alla sprovvista: ma si deve scegliere, pesare e misurare.

Immaginereste voi una squadra di foot-ball composta da una Commissione di sportivi di diverse città, di cui ciascuno cede all'altro per avere una concessione per sè, in quei giochi di medie fittizie che son i risultati di tutte le Commissioni?

I 250 di Venezia devono esser stati scelti così: e non si sa con chi, allora, protestare, quando in un così grosso numero, che dovrebb'essere la crême dell'arte, ci sono delle dimenticanze sbalorditive: da Rietti a Ermenegildo Agazzi a Guido Tallone e Cristoforo De Amicis.

Il guaio del numero grosso sta in questo: che ad esser tanti essi non sembrano più una scelta tra i migliori, ma la scelta dei migliori.

Rischiosissimo giudizio! Senza conoscerne l'elenco, ciascuno di noi è pronto a cambiar almeno cento di quei nomi con altri cento. E diventerebbe la più buffa e inutile delle discusssioni, il pesare con chi sa quale bilancia, valori non distinguibili.

E' stato scritto: « Un jongleur che fa i suoi esercizi con sette palle di gomma è indiscutibilmente innanzi a chi li fa con sei ». Ma riuscirebbe quella commissione di Venezia a stabilire una graduatoria interna dei 250, così da giudicare il 221° innanzi al 222° o pur solo i più bravi 200 innanzi ai meno bravi 50? E chi stabilirà che ci sia una così precipitosa svoltata tra il 250° o i 250 e quell'altro o quegli altri 100 nomi che ciascuno di noi può fare?

Noi sappiamo che Carrà e Casorati e quegli altri pochi valgono di più dei molti altri: ma possiamo dir la stessa cosa per tutti i 250?

D'altronde, è una fortuna proprio per Venezia che questi 250 non siano i migliori assoluti dell'arte italiana. Se lo fossero, evidentemente dopo altri due anni l'altra biennale sarebbe una replica perfetta di quella prossima. E, badate bene, replica davvero perfetta perchè fra tre anni non si sarà potuta avere ancora un'altra Quadriennale, e gl'invitati fra tre anni di Venezia dovrebbero essere ancora scelti dal catalogo della Quadriennale di oggi.

Evidentemente non è neppure nell'interesse di Venezia monopolizzare d'un colpo tutti i genî disponibili. Diventerebbe troppo noiosa, sempre così ugualmente intelligente e coerente!

Fossero invece 50 gli invitati, s'avrebbe una specie di turno dei più rappresentativi: con l'acquisto d'una varietà più sentita in ogni Biennale, e d'una varietà tra l'una Biennale e l'altra.

Allora, quando il problema di queste rappresentanze è guardato più a fondo, e meglio se ne devono controllare i limiti e i caratteri, non c'è più da pensare soltanto a chi si debba scegliere ma come si debba. Il problema degli artisti diventa, prima, un problema del giurì.

Se la nuova organizzazione non si giustifica che in un più grave senso della responsabilità, questa non può investire solo gli artisti che ci rappresenteranno ma anche i giudici che scelgono gli artisti.

In tempi in cui sono scomparsi i giurati sin dai Tribunali, dovremo affidare le sorti dell'arte italiana all'anonimo giudizio dei giurì eclettici e, per questo, irresponsabili?

Non crediamo più a una voce solidale di un'ipotetica arte italiana, naturalmente risultante dalla sfilata di tremila quadri dovuti, uno per uno, a tremila pittori: e dovremo allora giurare nel voto di media d'una commissione di dieci o venti valentuomini? Anche qui dobbiamo poter raggiungere la responsabilità firmata dei giudizî individuali.

Per quest'altra Biennale si modifichi ancora il sistema: e se si ha fiducia, come noi l'abbiamo, nella intelligenza e nella lealtà di Antonio Maraini, a lui solo spetti la scelta degli inviti e il profilo della organizzazione.

Avremo il vantaggio d'aver di fronte una persona, un criterio, finalmente.

E per la Biennale d'oggi, ormai che gli inviti son fatti, speriamo che la personalità di Maraini, che una personalità cominci già a manifestarsi nel dosare pareti, angoli e sale, nel distribuire spazî, nel creare accostamenti.

Noi abbiamo una grossa fiducia negli artisti italiani. Sappiamo che, per vincere, altro non c'è da fare che finalmente organizzarne la presentazione, soprattutto di fronte agli stranieri.

Per questo entriamo, anche noi, in questa sorta di commenti, e di discussioni, che sono vitalissimi.

POLIGONO.

Nota. -

Pubblichiamo, se non altro come documento storico, la lettera del nostro direttore al direttore del « Regime Fascista », che è citata nelle pagine precedenti.

E' bene che sia pubblicata anche perchè la domanda pubblicata dal « Regime » è stata ristampata, assieme con altre, dal « Cimento » con questo delizioso titolo « Domande senza risposta ». Sarebbe stato forse più opportuno intitolare: « Domande alle quali non si desidera risposta ».

La risposta qui c'è:

« On. FARINACCI

Direttore del « Regime Fascista »

CREMONA.

« Egregio Signor Direttore,

« Penso che la signora Margherita Sarfatti potrà difficilmente rispondere alla seconda delle domande che Ella Le rivolge nel « Regime » di ieri, poichè riguarda me e non Lei, e allora Le rispondo subito io, per quanto poi la domanda non abbia nulla a che fare neppure col Novecento.

« L'incidente al quale Ella accenna ebbe luogo alla fine del 1927. E le minacce che mi furono allora rivolte ebbero come bersaglio non l'antinovecentista ma l'antifascista.

« Fu uno di quegli equivoci che in quei giorni di ipersensibilità politica (e di baldanza spavalda in quella Milano di Giampaoli) erano abbastanza frequenti: e che Ella, on. Farinacci, deve assai bene capire e giustificare.

« Il fatto fu questo. Io scrissi un articolo in cui lamentavo che quella Biennale di Brera, allora aperta, fosse una povera esposizione. Vi erano stati moltissimi scarti: si era messo tutto l'ambiente artistico in agitazione: e i risultati erano poverissimi. Si arrivava ancora al punto di veder un giurì composto di Sironi, Wildt, Tosi e non so chi altri nostri amici, esporre perfino Cantinotti. E allora ragionavo sui sistemi meglio atti a far, secondo me, una buona esposizione.

« Due sere dopo un pittore veniva in casa mia a minacciarmi in modi alquanto pittoreschi e agitati.

« Volli andare a fondo. Ebbi un colloquio col Dott. Baccani, allora Ispettore dei Sindacati Intellettuali: e seppi che il mio articolo era stato interpretato come un articolo politico che sotto la forma della critica d'arte tentava una critica di dissoluzione del Regime. E poichè io me ne meravigliavo, mi si spiegò che era voce pubblica che la mia rivista fosse pagata da quattro architetti tre dei quali antifascisti, che la mia rivista aveva la copertina gialla come il Becco giallo, che accanto al titolo la rivista aveva il disegno di una scala che faceva ricordare la firma di Scalarini, ed altre amenità di questo genere. E allora naturalmente, controllando la mia rivista con questo spirito sospettoso, appena si vide che la prima esposizione Biennale di Brera fatta in regime fascista era da me così allegramente discussa, si interpretò l'articolo come ispirato da livore politico. E le minacce mi erano però giunte solo come minacce retoriche, e già era

stato richiamato il pittore che era così venuto da me, perchè la questione doveva essere risolta in sede politica.

« Spiegato allora che la rivista, purtroppo, me la pagavo io, che tutte quelle complicazioni da romanzo d'appendice erano dei sogni, e che io non avevo aspettato che la Biennale arrivasse in regime fascista per dirla una brutta esposizione perchè da dieci anni, nella « Sera » o nell' « Idea Nazionale », regolarmente ogni due anni, sempre avevo dovuto registrare, e nelle forme polemiche anche le più violente, lo stesso giudizio negativo, naturalmente anche quell'incidente fu chiuso.

« Desidero aggiungere che ho più tardi meglio conosciuto quel pittore che mi fece allora tutto quel chiasso, e che non posso non avere stima del suo carattere impulsivo e pieno d'ardore, anche se la candida violenza che lo eccita talora lo può aver guidato ad atti improvvisi che non sarebbero miei. Anche s'egli ha sbagliato o sbaglia, egli è uno dei pochi temperamenti che è pronto ad assumere la responsabilità tragica del suo pensiero.

« Desidero soprattutto aggiungere che non è nel mio desiderio esser ormai più citato tra le vittime del Novecento: perchè è alquanto grottesco.

« La mia posizione critica è così chiara e da quindici anni, direi, così nota, che ci volevano proprio quelle giornate del '27 così turbate, perchè dei giovani e nuovi pittori potessero giungere al bizzarro equivoco di scambiarmi per non so che vecchia voce roca.

« Io non credo che esistano solo gli artisti ufficialmente raggruppati nel Novecento, e neppure che i buoni artisti siano solo o proprio tutti i 250 invitati (dico questo senza neppur conoscere i nomi degli invitati) ora, per esempio, a Venezia. Ma credo che il Novecento, dopo il Futurismo, è stata la sola affermazione di principio che nella vita moderna ha tentato di porre al pubblico italiano il problema dell'arte nei suoi unici valori lirici, come espressione dello spirito, di fronte a quel pubblico che continua a parlare di 800 senza averlo capito e che crede tutt'oggi disperatamente alla stolta equazione della pittura=imitazione del vero o rappresentazione della natura.

« Nel movimento del Novecento c'è qualchecosa di più di una o un'altra forma di pittura: c'è questo senso del grandioso, questa passione e quest'ansia della creazione, questa visione come emozione che gli altri ignorano. Questo superamento di una pitturetta blanda astuta verso una trasfigurazione tragica (Sironi) o misteriosa (Carrà) della vita, in un'arte che non è più soltanto (com'era nei più grandi dell'800) una emozione lirica inconsapevole, un trasporto ineffabile ma è ora un trasporto e una emozione di una coscienza che ha raggiunto la conoscenza dell'arte come realtà lirica, è molto di più che non il superamento di una crisi nella vita dell'arte. C'è in questo lirismo che si fa coscienza e resta lirismo, in questo approfondimento dello spirito la salvazione dell'età nuova, il tono della nuova vita non più soltanto borghese, tra prudente e scettica.

« Per questo credo che le campagne di carattere morale contro il Novecento non possano che rovesciarsi contro chi le fa: perchè son campagne che non toccano il 900.

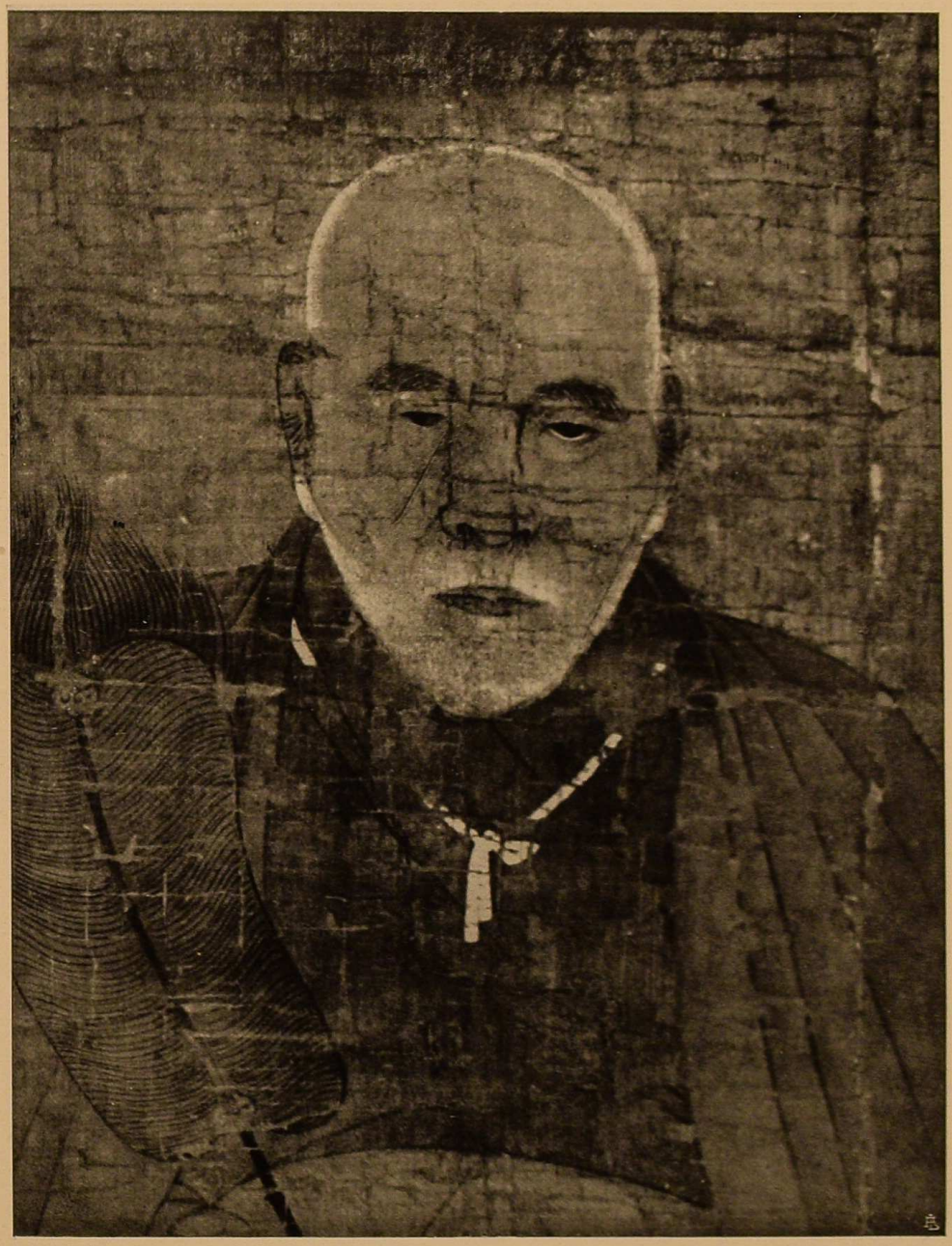
« Qualche artista ha fatto qualche sbaglio nella sua vita pratica? Accusatelo e processatelo, lui, l'individuo, di volta in volta. Ma non creiamo nel pubblico delle atmosfere, coll'insidioso pettegolezzo, che vanno al solo danno dell'arte, e del paese. Non permettiamo che il pubblico, che di natura sua non ama l'arte e solo cerca tutti i pretesti per disinteressarsene, adoperi ora anche questo di fronte ad ogni quadro che non gli piace: « Questo non è un quadro, è un trucco, uscito da quella compagnia a delinquere che è il Novecento ».

« Io sono ora a Varese per una esposizione, e Le assicuro che mi sento ogni giorno adoperare la campagna del « Regime Fascista » per dare addosso ai quadri che ho qui esposto di alcuni giovani che, Le giuro, per far della pittura di questo genere fanno la fame la più disperata e la più serena a Milano. E vorrei anche dirLe che tra alcuni di questi giovani che fanno la fame solo perchè credono a questa loro pittura, cui il pubblico non crede, ce ne sono anche alcuni di quelli che le persone bene informate dichiarano camorristi e sfruttatori della congiura novecentista.

« Le sarei assai grato se Ella volesse pubblicare questa mia lettera.

« Mi abbia, con vivi ringraziamenti

IL DIRETTORE DEL POLIGONO
RAFFAELLO GIOLLI.



RACC. DEL DRAGO - NEW YORK

ARTE CHINESE DIN. TSING

SACERDOTE *(PARTICOLARE)*

RACC. DEL DRAGO • NEW YORK

ARTE CHINESE DIN. MING

ALTO UFFICIALE *(PARTICOLARE)*

RACC. DEL DRAGO - NEW YORK

ARTE CHINESE DIN. MING

SAVIO *(PARTICOLARE)*

RACC. DEL DRAGO - NEW YORK

ARTE CHINESE SEC. XVII

GENTILUOMO *(PARTICOLARE)*

RACC. DEL DRAGO - NEW YORK

ARTE CHINESE SEC. XIX

GENTILUOMO *(PARTICOLARE)*

RACC. DEL DRAGO - NEW YORK

ARTE CHINESE SEC. XVII

NOBILE *(PARTICOLARE)*

RACC. DEL DRAGO - NEW YORK

ARTE CHINESE SEC. XVII

NOBILE *(PARTICOLARE)*

RACC. DEL DRAGO - NEW YORK

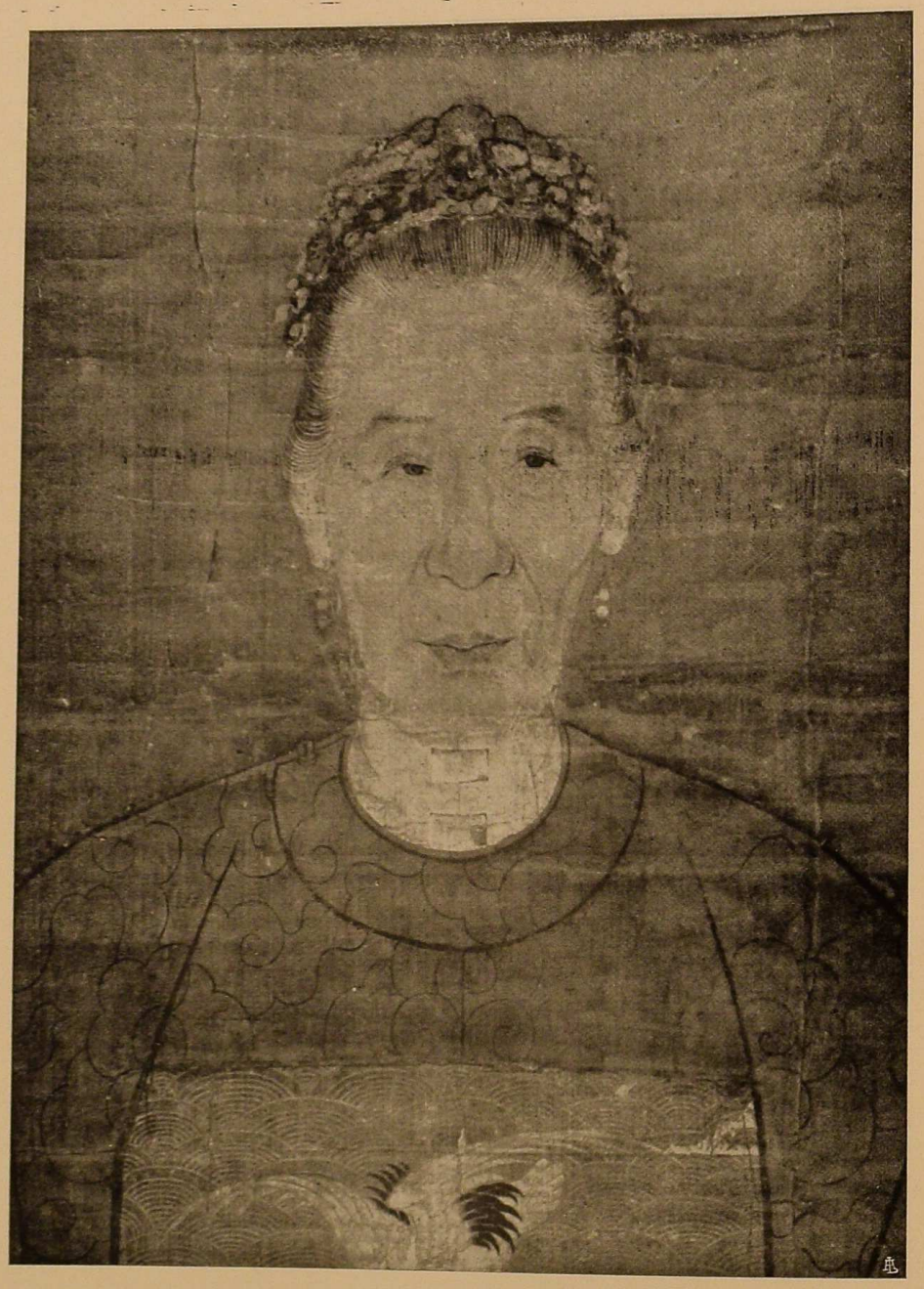
ARTE CHINESE SEC. XVII

NOBILE *(PARTICOLARE)*

RACC. DEL DRAGO - NEW YORK

ARTE CHINESE SEC. XVII

VECCHIA DAMA *(PARTICOLARE)*



RACC. DEL DRAGO - NEW YORK

ARTE CHINESE SEC. XVII

VECCHIA DAMA *(PARTICOLARE)*

RITRATTI CHINESI

Io non so quanto ci sia di vero nell'affermazione, che è ripetuta da varii studiosi dell'arte chinese, e che risponde, a quanto sembra, ad una convinzione diffusa tra gli stessi trattatisti d'arte della China, secondo la quale i ritratti dei personaggi, che sono stati dipinti durante le più illustri dinastie, furono eseguiti dai pittori non traendoli dalle persone mentre erano in vita, ma dai loro cadaveri. Si conoscono varii libri di disegni chinesi che contengono studii di teste specialmente del tempo della dinastia Ming, e dell'imperatore Kien-lung, dove sono radunate copie o imitazioni di esemplari delle età in cui regnarono le grandi dinastie dei T'ang, e dei Sung. Anche se si stenta a credere che la loro fisionomia serena e composta, in cui brillano vivissimi gli occhi, sia veramente ricavata dall'aspetto dei volti umani dopo che la morte ha loro concesso qualcuna di quelle misteriose trasfigurazioni che sembrano, avanti che s'iniziino i processi di corrompimento, imprimere un'augusta maestà alle figure, pure presto s'insinua sottile il dubbio che gli artisti chinesi non abbiano conosciuto altra via di fermare gli aspetti delle figure umane, se a tutte potevano dare un'irrealità solenne, che è sempre più alta di quella che poteva esser offerta dalla vita. Si pensi anche che per gran parte, i ritratti dovevano poi servire soprattutto per cerimonie rituali, e che, alla profondità dei riti ben s'accordava l'aspetto severo, e come illuminato da una maestà ultraterrena.

Gli artisti chinesi, secondo quelle relazioni che trovavano, con un animo di squisite corrispondenze con alcuni profondi pensieri leonardeschi, tra l'arte e l'abito morale della vita e le elevazioni poetiche, rifuggivano dal rendere gli aspetti offerti dalla natura e dalle cose con un contatto diretto. Osservavano attenti ciò che appariva loro, concentravano il loro spirito in parvenze fantastiche di cui l'inconografia era stabilita da delicatissime efficacie di ordine religioso, e quando si mettevano al lavoro traducevano le imagini che avevano costruito nel loro intimo spirito, con le raffinatissime forme dei loro mezzi di espressione pittorica, lontani da quel godimento sensuale che viene dall'impossessarsi d'impeto della realtà delle cose.

Il mondo astratto e irreale che fioriva attraverso il loro pensiero aveva bellezze e grandezze che ora soltanto si rivelano alle nostre indagini occidentali, ed offrono i tesori di un'abilità esecutiva perfetta, fuori delle convenzioni prospettiche e colo-

ristiche e delle preoccupazioni di originalità personale che dominano la nostra arte. Non è difficile provare, tuttavia, che, di fronte alle opere più alte dell'arte chinese, la loro reale importanza può essere riconosciuta secondo gli stessi concetti che guidano le valutazioni delle opere d'arte latine. E accade, a volte, di fare continui ed impensati ravvicinamenti con opere di nostri massimi maestri, non perchè si possano trovare similitudini di concetti o di mezzi esecutivi, ma perchè si svegliano impressioni simili.

I ritratti sono forse le pitture più accessibili al nostro spirito. Nati, come si è detto, almeno per lo più, dalla contemplazione dei defunti, in animi che non avevano l'orrore o la paura della morte, hanno vita dalle convenienze fisionomiche che furono osservate dai pittori, e da quel carattere spirituale che essi stessi vollero loro attribuire, fermando nelle linee delle bocche, negli occhi aperti, quella bontà serena, o quelle severità che loro parvero più in armonia con le qualità che il defunto aveva dimostrato in vita. I paludamenti ampii, immobili, aumentano il fascino e la grandiosità delle rappresentazioni.

I ritratti chinesi più belli, come ogni altro genere di pittura, risalgono al tempo degli imperatori delle dinastie dei Sung (960-1280) e dei Yüan, e parvero una particolarità di quella scuola che, senza nessuna chiara ragione, fu detta settentrionale, e che ebbe come repertorio corrente a punto il ritratto, assieme all'architettura ed al paesaggio. Tra i pittori di questa scuola, fiorì Yen Hui, il quale diede quei ritratti di monaci ascetici e dominatori della natura, che possono esser posti accanto a quei miracolosi paesaggi dovuti ad artisti suoi contemporanei, che sono da considerarsi tra le produzioni artistiche più alte dell'umanità.

Poi, fu destino della pittura chinese di cristallizzare gli schemi raggiunti nel tempo del suo apogeo, e di ripeterli con poche e scarse varianti. I ritratti più antichi furono rifatti, infinite volte, e sempre furono ripetuti splendidi della loro vita irreale e solenne in atteggiamenti e in abiti di grande maestà. Quelli che seguirono poi cercarono di ripetere le stesse qualità.

Perchè tra i quadri da appendere, i ritratti erano molto comuni, come quelli che rappresentavano gli antenati nelle cerimonie che in loro onore si tenevano nelle cappelle famigliari, la produzione data dagli artisti chinesi in questo campo è assai vasta, e varia.

Siamo lieti di presentare, da fotografie inedite, alcuni esempii di ritratti conservati nella collezione che i coniugi Giovanni e Giuseppina Del Drago hanno formato con lunghe indagini, e che in parte furono esposti in Musei d'America e di Germania. Le indicazioni che accompagnano le riproduzioni sono state fatte da E. J. Lodge, direttore della Freer Art Gallery di Buffalo, e direttore della sezione orientale nel Museo d'Arte di Boston, uno dei maggiori studiosi d'arte orientale.

GIORGIO NICODEMI

VISITA ALLA "SELVAGGIA,,

CARLO BONOMI

SULLO sperone d'una collina, tra il Ticino e la brughiera della Malpensa, di fronte alla catena delle Alpi, sorge la casa di Carlo Bonomi. Una casa che è un paese in miniatura, con la sua piazzetta, le strade, l'osteria. L'essersi costruito questo luogo ed il viverci continuamente, dopo la movimentata gioventù, lontano dalle facili lusinghe della grande città e dalle ben organizzate combriccole artistiche, dice già molto del carattere di questo artista. L'ambiente in cui vive è suo, vale a dire adeguato al suo spirito, alla sua arte. Bonomi in un salotto tutto sete e oro stonerebbe. La sua architettura — un giorno si parlerà certo anche di Bonomi architetto — non è altro che una continuazione della sua pittura e della sua scultura. E' una nota che completa ed integra la figura dell'artista, mostrandone pienamente la sua solida struttura.

In fondo, senza voler ridurre tutta la quistione alla semplice formula del «buon gusto», bisogna riconoscere in lui altre qualità più profonde e radicate quale forse potrebbe essere l'istinto.

Lontano dalla letteratura o dalla posa voluta, la sua casa è un buon istrumento misuratore non solo della sua capacità artistica, ma pure della sua sincerità e spontaneità. Al sommo d'un sentiero, essa appare bassa, di pietra e di legno: bianco e bruno ocra interrotto soltanto dalle molte finestre, la porta angusta, che ti mette subito nello studio. Non un ornamento, non un fronzolo: nuda. Ma dentro ecco una infinità di « angoli » dove uno si ritrova immediatamente ambientato come fosse la millesima volta che arrivi qui.

E più in là, passata la piazzetta dei Silenziari, sorge lo studio dove lavora alle sue statue. Le pareti nude, con un gran sedile di pietra che corre tutt'attorno. E dietro ancora il viale, con le croci in legno, un angolo con la fontana, una tavoletta con su dipinta la Madonna, incassata nel muro. Questa è « La Selvaggia », la casa di Bonomi.

Fra gli artisti più singolari della nostra epoca, un posto tra i primi spetta decisamente a Carlo Bonomi. Il suo nome non

ricorre sovente tra gli espositori di questa o di quella mostra e pare persino — se ancora si potesse credere simili storie di un artista veramente di valore — ch'egli sia un ignorato. Ignorato s'intende dalla gran massa, che accetta quello che altri offre senza distinguere e valutare; nè le parole di parecchi critici — dalla Sarfatti al Carrà — son riuscite a mettere in giusta luce l'importanza che egli occupa nell'arte nostra moderna. Cercarne i motivi?

Bisognerà allora partire dall'uomo per giungere a conoscere l'artista. Se io stesso non lo conoscessi da molti anni non potrei quasi credere che una simile tempra, che un'anima così fatta possa coraggiosamente affrontare e tener testa alla turbinosa ed indaffarrata vita che ci circonda. Perchè, parlando di Bonomi è necessario spiegarci con chiarezza, toglier di mezzo ogni equivoco: la sua arte è tutta nel suo modo di pensare, aderente e coerente con la sua vita e non isterelita da preconcetti estetici.

Mai ho visto rapporti così stretti, profondi e sinceri, come in questo caso: dove l'uomo e la sua opera stanno uniti, in comunione ideale. Verrà un giorno che si parlerà del « caso Bonomi », come pare oggi sia nell'animo dei tempi il sollevare casi più o meno giustificati. Gli esempi son molti: ecco lo Svevo, Modigliani, Rosso e, ultimo, Angelo Conti per il quale Papini ha scritto in questi giorni pagine fraterne. Che ancora il vero valore sia più difficile ad essere inteso ed imposto, che non invece la superficialità di molti altri?

Guardate come in questo rapido volger di mode, di fuggitivi entusiasmi, di sterili battaglie tra neoclassici e romantici, impressionisti e post-impressionisti, accademici e novecentisti, l'affanno che han quasi tutti nel rincorrere, con una corsa il più delle volte cieca, questo o quel programma. Ma se vi è una cosa che rifugga nettamente dall'avere prefissati programmi, questa è proprio l'arte. Ritornerà, siamo in ciò convinti col Solmi, il tempo in cui i pittori si accontenteranno di dipingere e gli scultori di scolpire senza tante fisime pel capo. Ed ecco, tra tutta questa serrabanda, Carlo Bonomi solo, isolato, lontano da quello che potrebbe anche formare la così detta «vita artistica» del nostro tempo.

Quando domani qualcuno vorrà con uno studio ampio e profondo fermare il carattere di questo artista, dovrà per forza incominciare col mettere a base di tutto, ed innanzi tutto, l'uomo. La sua arte non ha quei miseri segreti da Pulcinella, perchè è limpida; non ha sotterfugi o vuoti chimismi perchè è completa.

Non si può scindere lo studio di Bonomi pittore, con quello di Bonomi scultore: i legami sono così evidenti che quasi si potrebbero adoperare le stesse parole per l'uno e per l'altro.

Animo forse romantico, certamente idilliaco è il suo. Ma non bisogna confondere: questi suoi sentimenti sono schietti e quindi non rovinati e non intaccati da quelle terribili malattie che van sotto i nomi di « fin de siecle » o « crepuscolare ». Basta infatti osservare l'impianto di qualche suo quadro per convincersene: ecco le pecore, le mucche, i ritratti di vecchi suonatori di ghitarra, i paesaggi di montagna, le stradette di piccoli paesi abbandonate nella calma serena e composta del tramonto. Eppure, anche nel ritrarre tutto ciò, guardate la potenza del disegno, la forza che hanno le sfumature e l'accordo dei toni: in questi umili temi egli sa mettere una accorata tristezza che non è sdolcinatura e sa trarre appunto da questa impareggiabili effetti.

Vi è in lui una capacità d'esprimersi con così pochi mezzi che sorprende, ma che non lascia dubbiosi: si capisce benissimo che questa povertà non è forzata o

causata da impotenza, anzi mostra in modo perfetto come egli conosca la sua arte. E' da questa sua grandissima semplicità di concetto e di esecuzione, da questa sua assoluta sottomissione dei suoi mezzi, dei suoi desideri, delle sue ambizioni che nasce il valore dell'opera.

In lui il pittore ama ed osserva la natura da perfetto e consapevole artista, la riproduce con una varietà di tecniche perchè Bonomi *prend son bien où il le trouve* e adatta di volta in volta la tecnica che meglio s'adatta al suo fine, che meglio rende il suo stato d'animo e che più si avvicina alla sua emozione. Neutro e monocolore quando vuol rendere un crepuscolo, chiaro e leggero quando i suoi paesaggi sono immersi in una limpida atmosfera. Il fondo della tavoletta certe volte è bianco, lasciato senza colore, altre appena soffuso da pallide velature: egli sa adoperare gli effetti con accorgimento, senza mai esagerare; lascia così in molte sue opere quella vivacità che nasconde il lungo lavoro per lasciare la freschezza rapida e sintetica della improvvisazione.

Ed eccoci alla scultura. Oramai « La madre », esposta alla mostra di Dresda, è nell'ingresso del palazzo imperiale di Berlino. E' un eterno tema, e quante «maternità» abbiamo visto in questi anni! Ma Bonomi ha saputo portare anche in ciò una sua nota personale, caratteristica. Ha raffigurato pensosa la madre, ignaro il bimbo, dolorosamente stretto al seno; e negli occhi della prima, sta come un velo di tristezza. Capovolti i termini, perchè sempre sinora era stata la madre in rapporto al bimbo ad interessare, ora invece è il bimbo, così minuscolo, così ancora « poca cosa » che interessa, che appassiona. In quegli occhi velati della madre, passano velocemente i ricordi di tutte le tristezze della vita, alle quali il bimbo non potrà sfuggire.

Oppure osservate « La Contadina ». Un'altra umile creatura che ritorna dal campo: sta facendo il passo, col busto un po' bilanciato in avanti, una zappa tra le mani e sul volto una strana espressione. Non è sconforto, non è dolore, non è gioia: meglio forse è un insieme che esprime la fatica del giorno passato e la speranza del riposo vicino.

E' vano cercare punti di riferimento, di contatto tra l'arte di Carlo Bonomi e quella di maestri di altre età. Non ve ne sono, non ve ne possono essere. Hanno fatto vari nomi, errando così interamente nell'interpretazione dello spirito che sorregge la creazione di questo artista. Lo hanno avvicinato, in certe sue cose, a Rodin, non vedendo che tra l'aristocratica umiltà di Bonomi e la vanagloriosa borghesia del francese vi è un distacco enorme che nessun ponte potrà mai congiungere. Forse solo la letteratura può dare qualche punto d'appoggio: Tolstoi, Dostojevskij. Infatti tutta l'opera del nostro è pervasa, è piena d'umanità. E', tra tutte le altre d'oggi spiritualmente povere, quella che più si risolleva dalla apatia che pare voglia caratterizzare la nostra epoca.

Il suo dolore non è mai tragico o sconvolto; le sue figure, per rendere palese il tormento interno, non sono mai atteggiate a drammatiche pose. L'umanità sua consiste appunto in questo: rifuggire dalle tinte forti, dai colpi di scena, ma procedere solo per velutare, per apporti continui di particolari che son tristi e dolorosi in quanto che sono sapientemente distribuiti.

Persino nell'ultima sua opera, il Redentore, esposto in questi giorni alla Mostra Internazionale d'Arte Sacra a Padova, tien fede a questo suo principio. E non sarà vano spendere qualche parola per

spiegare come sia nata questa statua e con quale attenzione essa va guardata: sicuri di quel che essa vale.

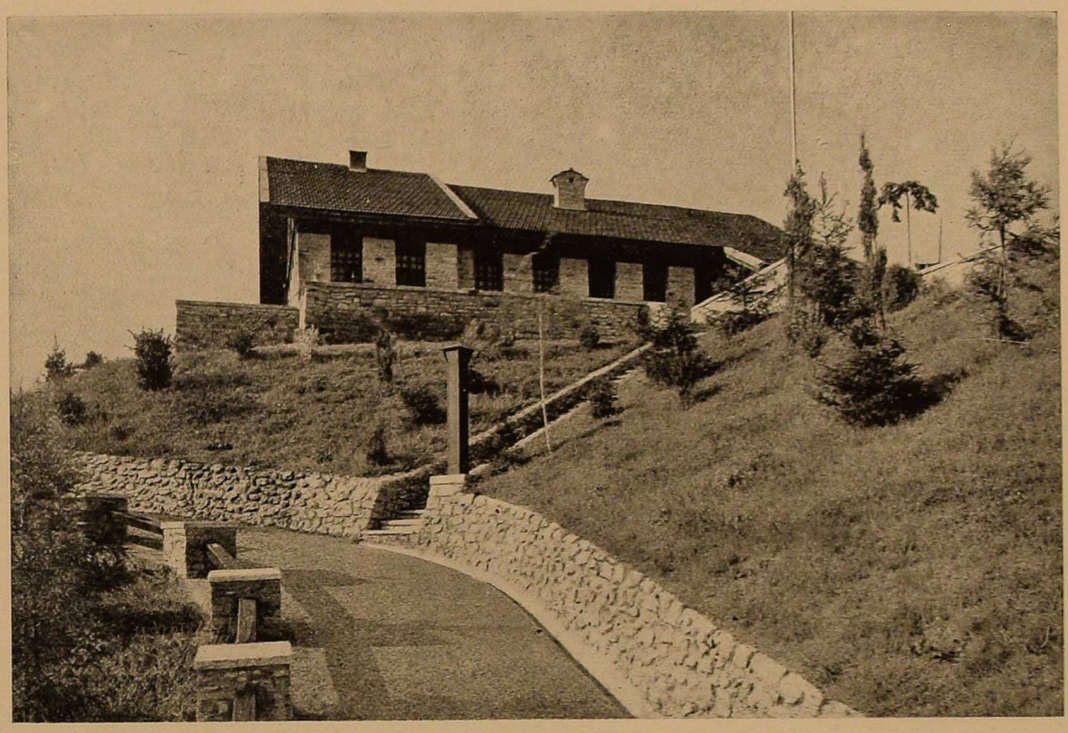
Vi è modo e modo d'intender la religione. Certi supinamente la subiscono, fatto meramente esterno. Altri non se ne preoccupano soverchio. Altri ancora ci filosofeggiano sopra, si inaridiscono teorizzando. Non hanno capito che la religione sta nell'assurdo, nel paradossale. Ma nessuno di questi modi rispecchia quello di Carlo Bonomi e che è benissimo espresso nella statua.

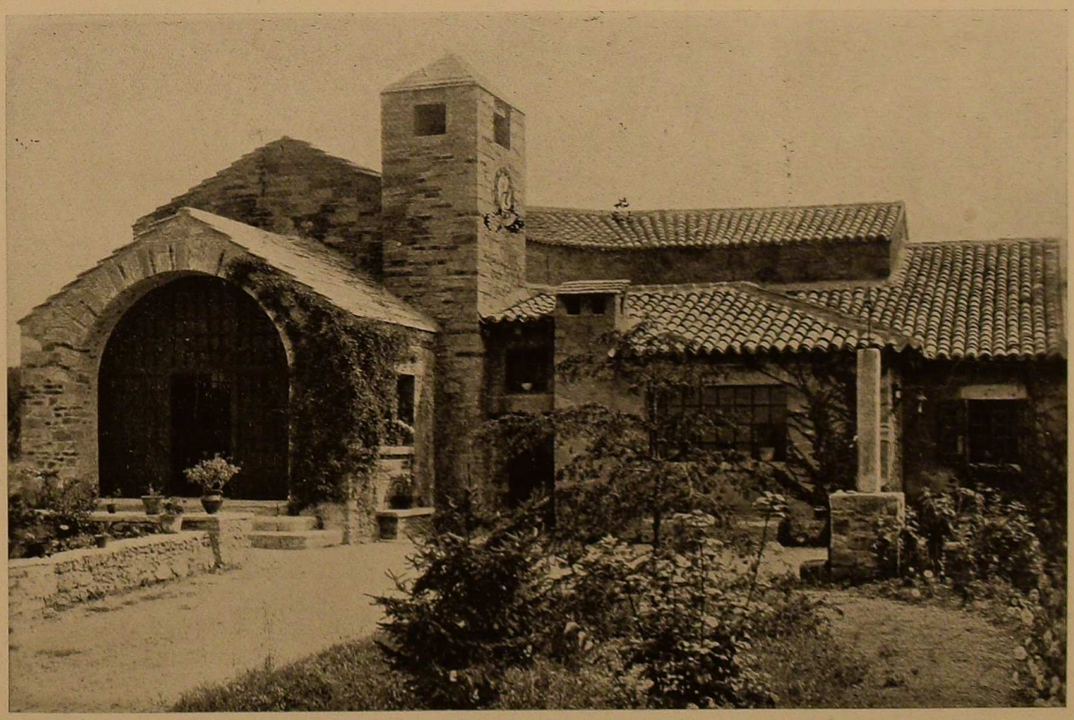
Il suo più che un sentimento è un istinto, è il bisogno delle fede, che ognuno di noi, scettico od ateo che sia, sente magari per un attimo in tutta una vita. La sua fede, è pura ed ingenua come quella del contadino che prega per avere acqua o sole; e se fosse permesso far distinzioni in queste cose e sottilizzare, diremo che la fede di Bonomi non è già quella d'un San Tommaso o d'un Sant'Agostino, ma è quella di San Francesco.

Certo che il suo « Redentore » non è fatto per piacere ai curati di campagna ed alle bigotte di tutti i paesi. Il suo Redentore, partendo da un punto religioso, volle assurgere ad un punto cattolico: e non vi è chi non vede la differenza sostanziale delle due parole. Tutti gli artisti si sono soffermati sul fatto puramente illustrativo, e, se vogliamo, anche decorativo. Per centinaia e centinaia di anni i pittori si compiacquero d'una pittura, e gli scultori di una scultura, essenzialmente anedottica. Alle Madonne di Raffaello, osservate solamente dal lato « religioso » (e quindi cercando quel contorno di mistero, di fascino, di venerazione che appunto debbono avere simili raffigurazioni per produrre in noi sensazioni religiose) io preferisco i cadaverici santi e le magre Madonne che dipinse il Greco. La Sarfatti giustamente annota che tale arte deve essere atipica e trasfiguratrice: ora nulla di più atipico e trasfigurante che il Redentore di Bonomi.

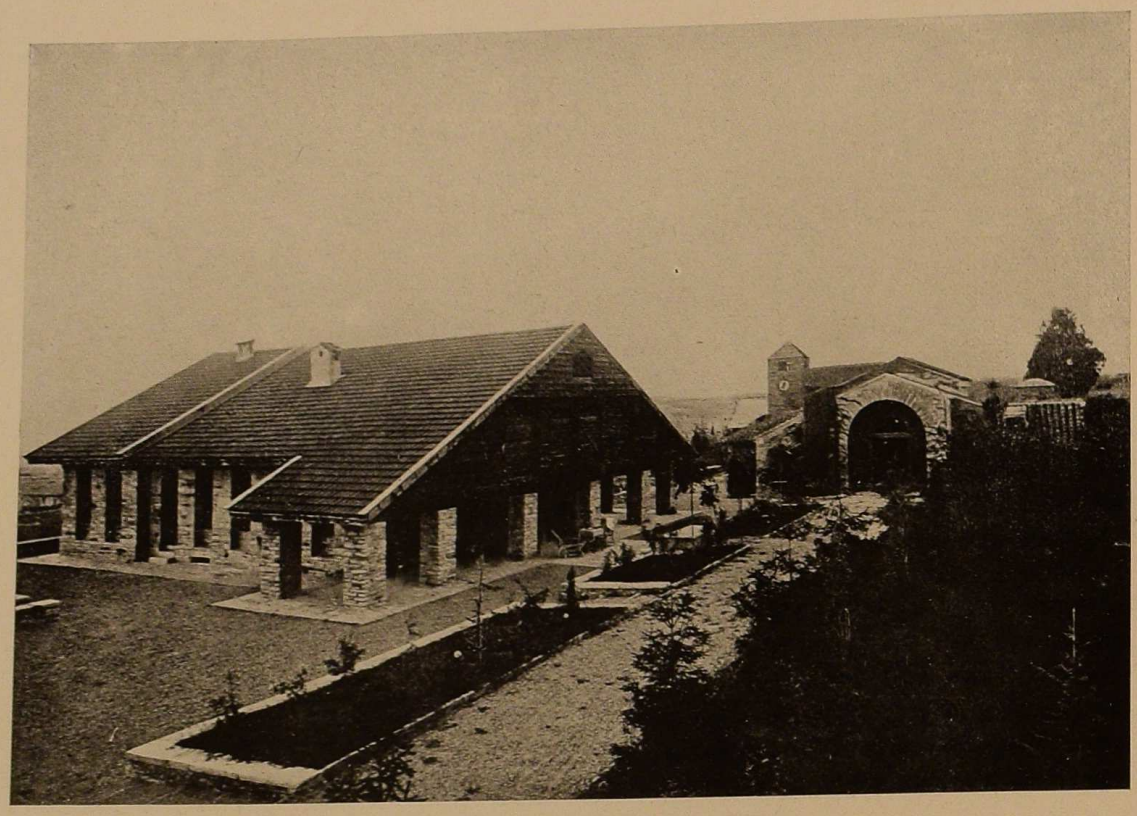
Questa sua statua è stata accolta alla Mostra di Padova dopo molte discussioni, che ebbero origine da una falsa interpretazione non d'ordine artistico, ma religioso. Siamo troppo abituati a guardare la religione come fatto collettivo, mentre invece esso è essenzialmente individuale. Ognuno sente come può, intuisce secondo le sue capacità interne ed emotive; nè si può far colpa, in questo, ai poveri di spirito. Quindi portata su questo piano la questione dell'interpretazione secondo la propria capacità si arriva al fatto personale. Ogni artista personalmente sente, interpreta, concreta sulla tela o con la materia questo suo potere d'intender una religione. E risponderemo anche a tutti quelli che hanno trovato poco, troppo poco « liturgico » il Redentore. Ho ripreso, per l'occasione, un mio vecchio catechismo ed alla domanda: In Gesù Cristo sono due nature?, ho letto: In Gesù Cristo sono due nature, la natura divina e la natura umana. Ed all'altra: Gesù Cristo morì come Dio o come uomo?, ho letto: Gesù Cristo morì come uomo, perchè come Dio non poteva nè patire, nè morire. Forse la mancanza di « liturgico » che han voluto vedere i prelati della giuria, sta appunto nel fatto d'aver tenuta la divina figura troppo « uomo ».

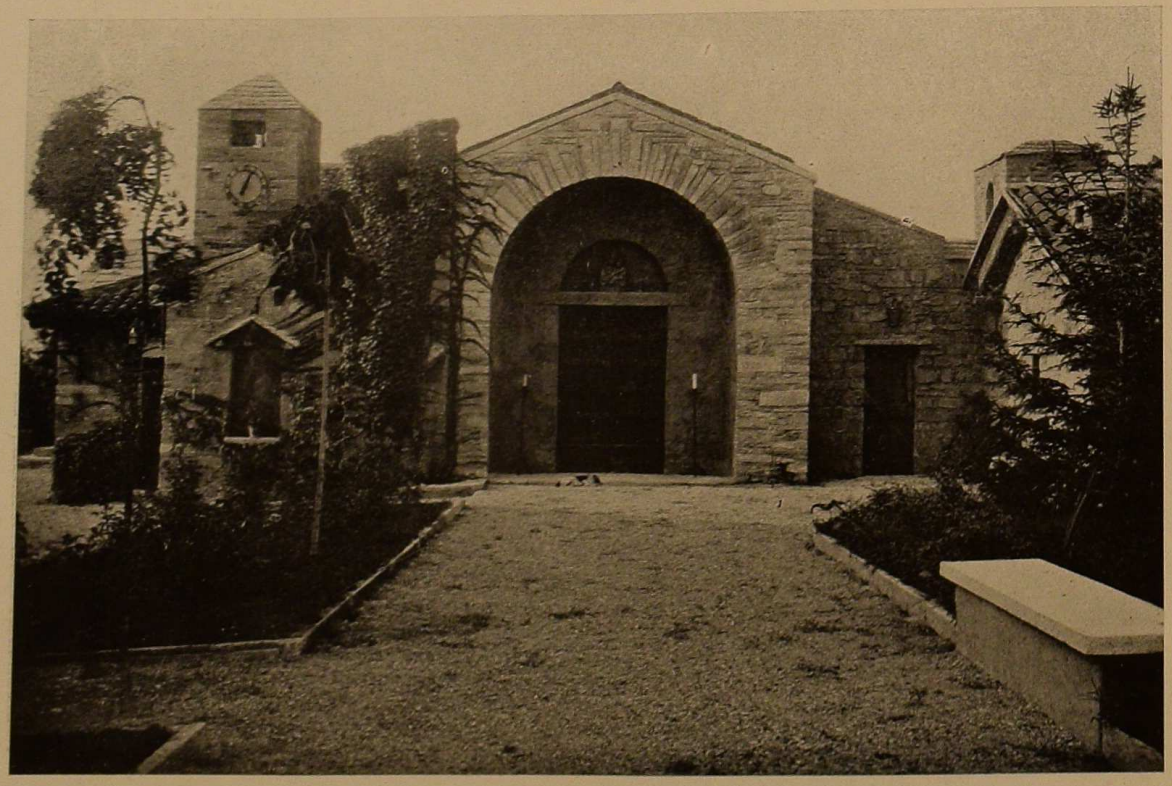
Era tutta una retorica da abbattere, e Bonomi con coraggio la ha abbattuta. La nostra pietà fu sino a ieri finta, ipocrita; ecco migliaia di quadri che mostrano il Cristo con le mani ed i piedi trafitti dai chiodi, il costato ferito dal colpo di lancia, ed il viso bello, curato, come una maschera inerte ed impassibile al dolore. Ma questa è la faccia della Resurrezione e non quella del Calvario! D'altra parte se si vuol continuare a costringere l'artista che tratta soggetti religiosi in strettoie d'ordine semplicemente formale, io parteggio





IL COLLE DELLA SELVAGGIA A TURBIGO E L'INGRESSO ALLO STUDIO DI CARLO BONOMI.

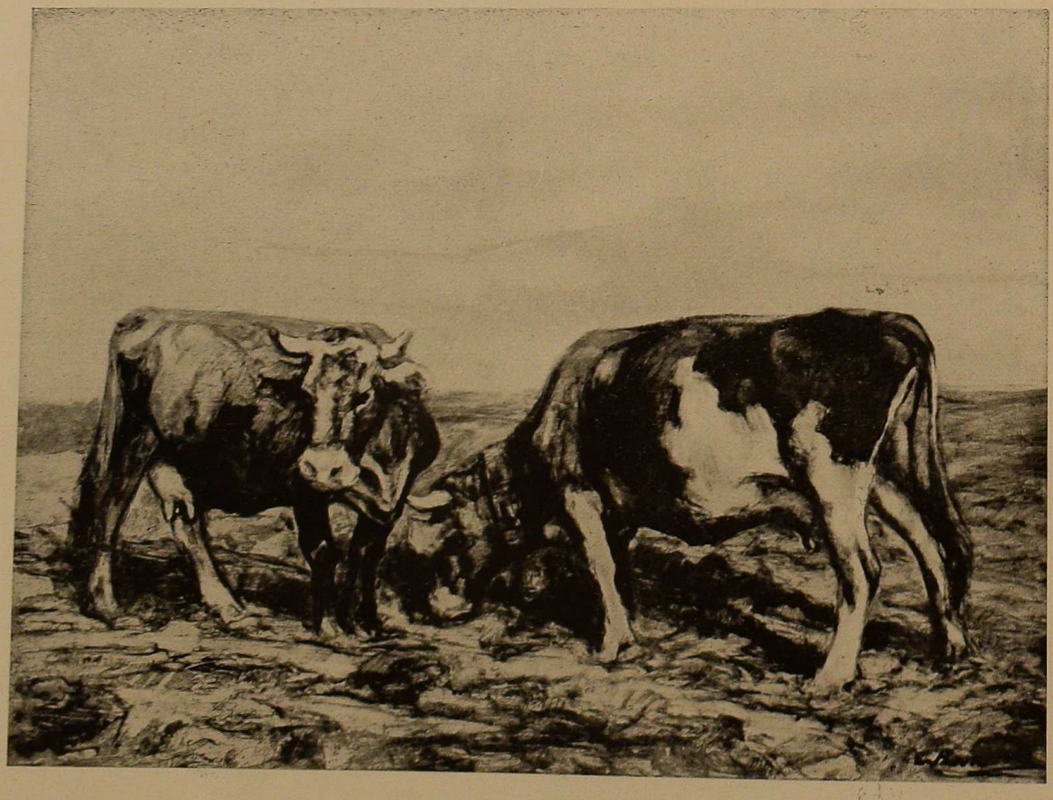




LA CASA E LO STUDIO DI CARLO BONOMI

ALLA SELVAGGIA

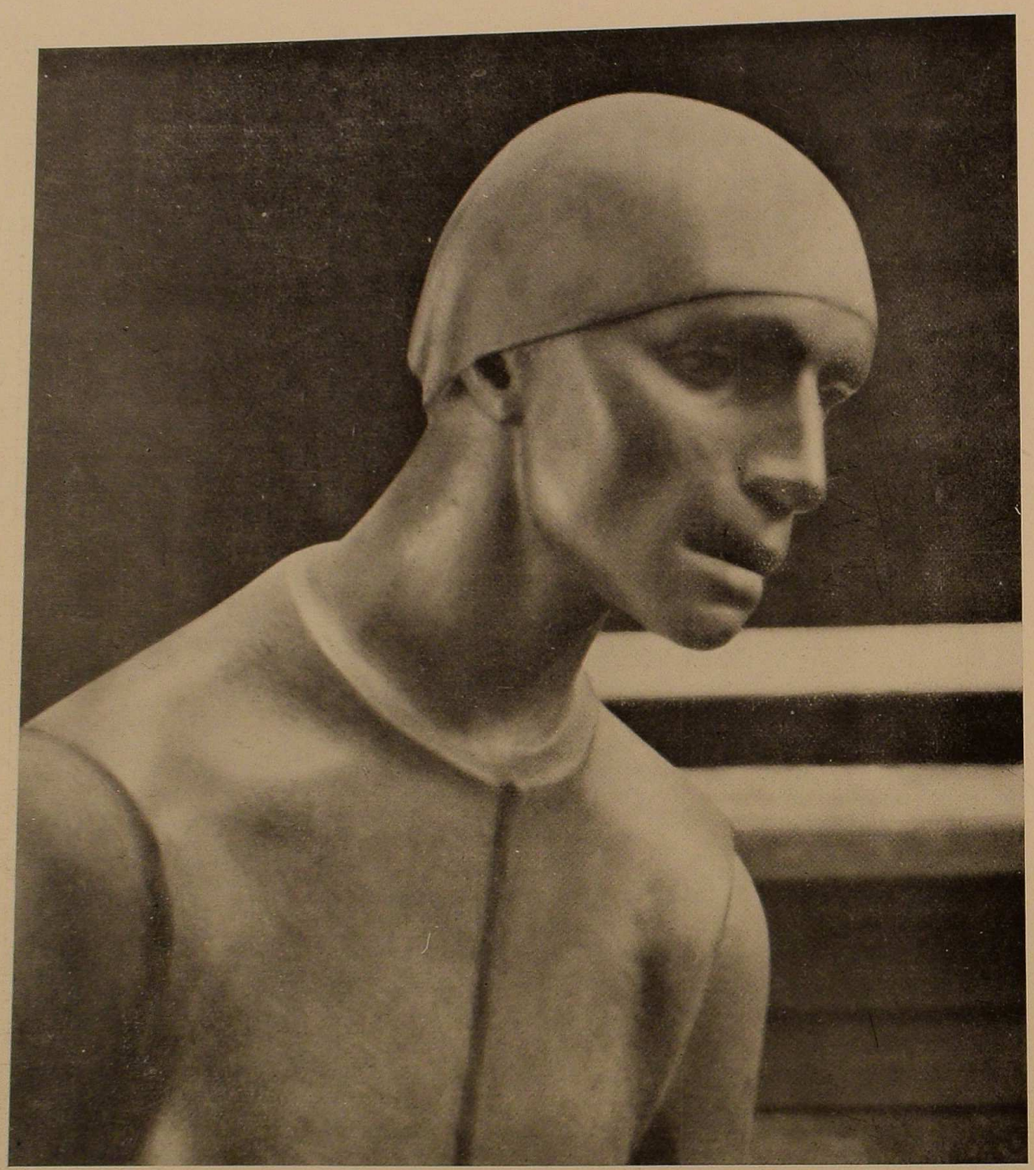
LO STUDIO DI CARLO BONOMI



CARLO BONOMI

AL PASCOLO

CARLO BONOMI — LA MADRE



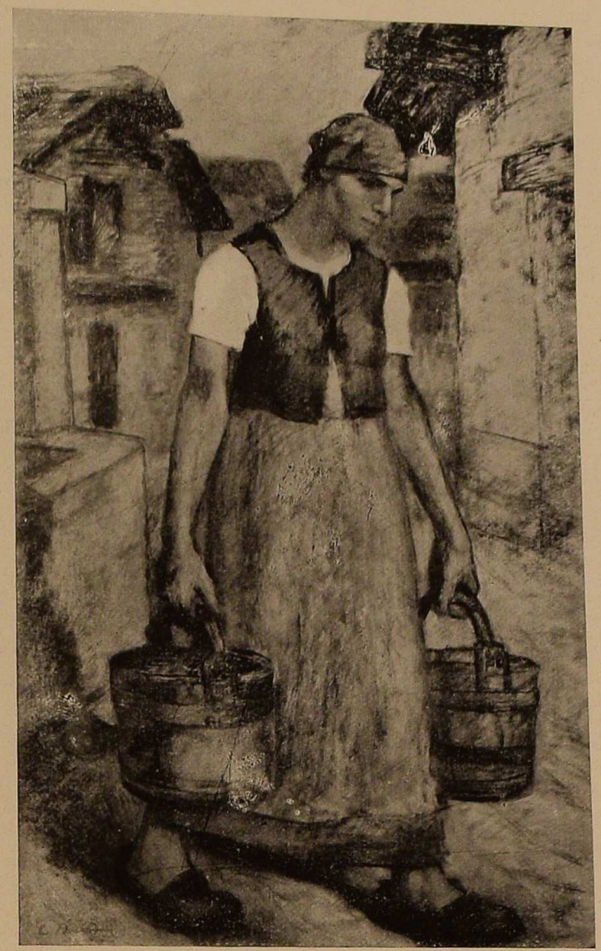
CARLO BONOMI — LA CONTADINA *(PARTICOLARE)*

CARLO BONOMI — LA CONTADINA

(RACC. PALAZZOLI)

IL VIOLINISTA

CARLO BONOMI



CONTADINA

CARLO BONOMI

STUDI PER "I PROFUGHI„

ESPOS. ARTE SACRA - PADOVA

CARLO BONOMI

IL CRISTO

quasi quasi per i protestanti che bandirono l'arte dal tempio.

Non facilmente uno si decide a distoglier lo sguardo da quest'opera; io stesso indugiai parecchio tempo, e mi pareva sempre di lasciarmi sfuggire qualche recondita bellezza. Ho cercato più volte di analizzare i miei sentimenti, logicamente, senza tanti entusiasmi, per rapire l'incanto di quella testa, dove gli occhi, la bocca, la leggera barba che incornicia il mento, sono sfatti dalla angoscia e dove nell'espressione vi sta un che di pietoso, ma anche, e forse più, di orgoglioso. Il fascino di quest'opera procede da una bellezza esteriore per giungere alla concezione della invisibile bellezza; ed è ciò che da l'impressione di qualcosa di mobile e di fuggevole su quel volto, di uno spirito gemente e senza pace in quel corpo già fatto chiaroveggente attraverso la carne caduca e fragile.

Il « Redentore » di Bonomi è tutto in quest'ordine di sentimenti umani e pietosi. Il lato divino va ricercato in quello sforzo che l'artista ha fatto per liberare la figura dalle esigenze strettamente plastiche, lasciandola libera ad incarnare il mistero; quel mistero di un Dio fatto uomo, morto e rinato. La gran differenza, il gran dono che distacca quest'opera da tutte le altre sta nel suscitare non solamente sensazioni visive, bensì una serie di sensazioni che concorrono a formare un'atmosfera particolare ed a farci sentire — come risultato — la potenza espressiva basandosi più che sui fatti materiali, su quelli interni e spirituali che guidarono l'artista nel suo lavoro.

A riassumere tutta l'opera di Bonomi si può notare che non fu la smania della novità che lo portò su questa strada piuttosto che a un'altra. Le teorie in arte han sempre lasciato il loro tempo e si è visto in ogni epoca che un artista, anche quando sta sotto l'ombra di qualche bandiera — sia l'ottocento, sia il novecento, sia il futurismo — per imporsi deve adoperare le sue doti personali e le sue qualità al di là di tutte le tendenze. Ora Carlo Bonomi ha saputo infondare in tutte le sue opere, e soprattutto nel Redentore, una sua propria fisionomia, inconfondibile.

Ecco in che consiste la sua espressività, quel che i francesi chiamano « intimité », per la quale occorre qualche più sottile senso di originalità che alla fin fine forma il suggello sull'opera d'un uomo e mostra ciò che è più profondo e più precipuo nei suoi stati d'animo e nella sua maniera di concepire.

ENRICO EMANUELLI

AEROPITTURA

L'« AEROPITTURA » è l'ultima trovata futurista. Battezzata nelle prime mostre di Roma, Trieste e Parigi (febbraio e marzo 1931), *viene nettamente proposta alla discussione con la Mostra Milanese di questo ottobre.*

41 *pittori vi sono assieme, con* 200 *opere: e Marinetti li difende con quella sua, diremmo ingenua tant'è viva, passione.*

Che cos'è l'aeropittura?

C'è rischio, a giudicar di fretta, di sbagliare.

Se abbiamo ormai slegato — e anche il futurismo ebbe in questo la sua utile funzione polemica — il valore dell'espressione dalla categoria degli argomenti, l'insegnamento delle prospettive, per quanto mutevoli, del volo, potrebbe ora sembrarci soltanto un'accademia al posto d'un'altra: proprio soltanto il mutamento d'un punto di vista.

Se così fosse, non ce ne occuperemmo.

Gl'impressionisti credevano, in buona fede, d'esser legati alla terra e al sole: ma noi ci siamo abituati, al di là delle posizioni polemiche e teoriche, a considerarli nei soli valori dei loro inebriamenti lirici.

Più che mai qui c'è da guardare, per i pittori che si son buttati a tali vertigini, se in questi quadri non ci sia soltanto un paesaggio visto dall'alto e di volo, invece che da terra ferma, o piuttosto non vi si imprima un inedito lirismo.

Allora, certo, non si dovrà controllare la teoria dell'aeropittura, ma l'intima resistenza di questo e di quel pittore: perchè non esiste una verità per tutti, almeno, nell'arte.

Noi crediamo che anche così condotto, l'esame si consoli a più autentici pittori, fra questi 41 *messi ora in fila. Ma anche la singolare piattaforma — l'immagine non però è molto adatta per pittori aerei — su cui si trovano ha una sua ragione.*

Dall'orrore della luna il futurismo venne all'amore dei fari elettrici; e ora dal primo dinamismo plastico con cui volle già scuotere le pigrizie terrene, daccapo con scatto eroico fuor d'un mondo abitudinario, ribalza alle simultaneità aeree, amando in questo scatto l'ebrietà del movimento, l'ebrietà del chiarore, l'ebrietà stessa dello stacco verso l'infinito.

A Michelangiolo bastò guardare uno schiavo legato, e a Cézanne bastarono le casette d'un villaggio, per diventar padroni del mondo e creatori della legge. Ma se una piattaforma può esere utile agli eccitamenti dell'arte, alla ginnastica dello spirito, davvero preziosa è questo che Marinetti propone, con un pronto controllo, per la misura degli animi.

Non si tratta soltanto di salire in aeroplano. Persino qualcuno di questi pittori non c'è mai stato.

Piuttosto si tratta di lanciar lo spirito

all'azzardo e nell'abbandono, d'invadere l'infinito estatico chiarore col movimento più lacerante e pulsante. Si tratta soprattutto di ricominciar daccapo ancora una volta a misurare un mondo non ancor misurato.

Altro qui non ci fosse che la necessità di dover parlare in una lingua che non ha ancor registrato il suo dizionario, già ci sarebbe da star attenti a questi primi risultati.

Ma nelle stesse dichiarazioni (questa volta infatti l'aeropittura non si presenta con un categorico manifesto, ma con molteplici dichiarazioni) già questi pittori si avvedono che non è un problema di sensazioni visive, ma di emozioni cosmiche.

Se ora non ne esaminiamo, partitamente, i risultati, non ne discutiamo neppure le teorie. Avremo occasione di tornare a parlarne con più precisione critica.

Ne riproduciamo qui intanto opere e dichiarazioni, come interessanti documenti.

POLIGONO

DOCUMENTI

1.

Nel 1908, F. T. Marinetti pubblicò *L'aeroplano del Papa*, prima esaltazione lirica in versi liberi del volo e delle prospettive aeree della nostra penisola dall'Etna a Roma Milano Trieste.

L'aeropoesia si sviluppò con *Aeroplani* di Paolo Buzzi, *Ponti sull'Oceano* di Luciano Folgore, e *Caproni* di Mario Carli.

Nel 1919 il musicista futurista Balilla Pratella realizza la prima aeromusica con l'Opera *L'Aviatore Dro*.

Nel 1926, il pittore e aviatore futurista Azari crea la prima opera di aeropittura *Prospettive di volo*, esposta nella Grande Sala Futurista alla Biennale Veneziana.

Nel 1929, il pittore Gerardo Dottori orna l'Aeroporto di Ostia con una mirabile decorazione aviatoria futurista, impetuoso slancio di aeroplani nel cielo di Roma con eliche fusoliere ali trasfigurate sintetizzate e ridotte a tipici elementi plastici.

Questa opera di Gerardo Dottori, già notissimo per il suo grande Trittico della Velocità, segna una data importante nella storia della nuova aeropittura.

Contemplando le pareti e il soffitto dell'Aeroporto di Ostia il pubblico e la critica si convincono che le tradizionali aquile dipinte, ben lungi dal glorificare l'aviazione, appaiono oggi come miserabili polli accanto al torrido splendore meccanico di un motore volante che certo sdegna di arrostirli.

La convivenza in carlinga col pittore Dottori, intento a prendere appunti dall'alto, ha suscitato in un altro artista, Mino Somenzi, la concezione precisa dell'Aeropittura. Fra le molte idee esposte da me nella *Gazzetta del Popolo* del 22 Settembre 1929, noto quella del superamento artistico del mare, ultimo grande ispiratore d'avanguardisti e novatori ormai tutti in cielo.

Col quadro *Prospettive di volo* di Azari, le decorazioni dell'Aeroporto di Ostia di Dottori, le aeropitture di Tato, Marasco, Corona, Fillia, Oriani entriamo nella bella sintesi astratta di una nuova grande arte.

Noi Futuristi dichiariamo che:

1.° le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri;

2.° gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilità perenne;

3.° il pittore non può osservare e dipingere che partecipando alla loro stessa velocità;

4.° dipingere dall'alto questa nuova realtà impone un disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto;

5.° tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo:

a) schiacciate
b) artificiali
c) provvisorie
d) appena cadute dal cielo;

6.° tutte le parti del paesaggio accentuano agli occhi del pittore in volo i loro caratteri di:

folto
sparso
elegante
grandioso;

7.° ogni aeropittura contiene simultaneamente il doppio movimento dell'aeroplano e della mano del pittore che muove matita, pennello o diffusore;

8.° il quadro o complesso plastico di aeropittura deve essere policentrico;

9.° si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extra-terrestre.

Nelle velocità terrestri (cavallo, automobile, treno) le piante, le case ecc., avventandosi contro di noi, girando vicinissime le vicine, meno rapide le lontane, formano una ruota dinamica nella cornice dell'orizzonte di montagne mare colline laghi, che si sposta anch'essa, ma così lentamente da sembrare ferma. Oltre questa cornice immobile esiste per l'occhio nostro anche la continuità orizzontale del piano su cui si corre.

Nelle velocità aeree invece mancano questa continuità e quella cornice panoramica. L'aeroplano, che plana si tuffa s'impenna ecc., crea un ideale osservatorio ipersensibile appeso dovunque nell'infinito, dinamizzato inoltre dalla coscienza stessa del moto che muta il valore e il ritmo dei minuti e dei secondi di visione-sensazione. Il tempo e lo spazio vengono polverizzati dalla fulminea constatazione che la terra corre velocisima sotto l'aeroplano immobile.

Nella virata si chiudono le pieghe della visione-ventaglio (toni verdi + toni marroni + toni celesti diafani dell'atmosfera) per lanciarsi verticali contro la verticale formata dall'apparecchio e dalla terra. Questa visione ventaglio si riapre in forma di X nella picchiata mantenendo come unica base l'incrocio dei due angoli.

Il decollare crea un inseguirsi di V allargantisi.

Il Colosseo visto a 3000 metri da un aviatore, che plana a spirale, muta di forma e di dimensione ad ogni istante e ingrossa successivamente tutte le facce del suo volume nel mostrarle.

In linea di volo, ad una quota qualsiasi, ma costante, se trascuriamo ciò che si vede sotto di noi, vediamo apparire davanti un panorama A che si allarga man mano proporzionalmente alla nostra velocità, più oltre un piccolo panorama B che ingrandisce mentre sorvoliamo il panorama A finchè scorgiamo un panorama C allargantesi man mano che scompaiono A lontanissimo e B ora sorvolato.

Nelle virate il punto di vista è sempre sulla traiettoria dell'apparecchio, ma coincide successivamente con tutti i punti della curva compiuta, seguendo tutte le posizioni dell'apparecchio stesso. In una virata a destra i frammenti panoramici diventano circolari e corrono verso sinistra moltiplicandosi e stringendosi, mentre diminuiscono di numero nello spaziarsi a destra, secondo la maggiore o minore inclinazione dell'apparecchio.

Dopo avere studiato le prospettive aeree che si offrono di fronte all'aviatore, studiamo gli innumerevoli effetti laterali. Questi hanno tutti un movimento di rotazione. Così l'apparecchio si avanza come un'asta di ferro doppiamente dentata ingranandosi da una parte e dall'altra coi denti di due ruote che girano in senso opposto a quello dell'apparecchio, e i cui centri sono in tutti i punti dell'orizzonte.

Queste visioni roteanti si susseguono, si amalgamano, compenetrando la somma degli spettacoli frontali.

Noi futuristi dichiariamo che il principio dell'Aeropittura è un'incessante e graduata moltiplicazione di forme e colori con dei crescendo e diminuendo elasticissimi, che si intensificano o si spaziano partorendo nuove gradazioni di forme e colori. Con qualsiasi traiettoria metodo o condizione di volo, i frammenti panoramici sono ognuno la continuazione dell'altro, legati tutti da un misterioso e fatale bisogno di sovrapporre le loro forme e i loro colori, pur conservando fra loro una perfetta e prodigiosa armonia.

Questa armonia è determinata dalla stessa continuità di volo.

Si delineano così i caratteri dominanti dell'Aeropittura che, mediante una libertà assoluta di fantasia e un ossessionante desiderio di abbracciare la molteplicità dinamica con la più indispensabile delle sintesi, fisserà l'immenso dramma visionario e sensibile del volo. Si avvicina il giorno in cui gli aeropittori futuristi realizzeranno l'Aeroscultura sognata dal grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'aurora e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica.

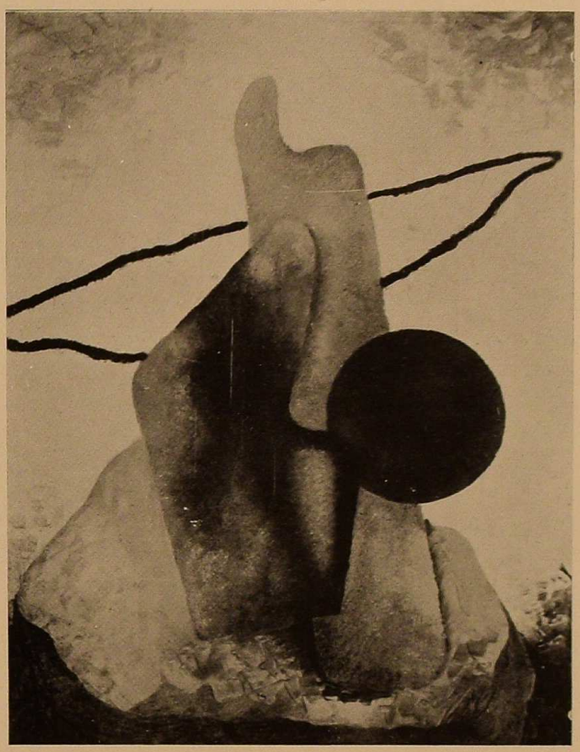
I Futuristi: Balla — Benedetta — Depero — Dottori — Fillia — Marinetti — Prampolini — Somenzi — Tato.

2.

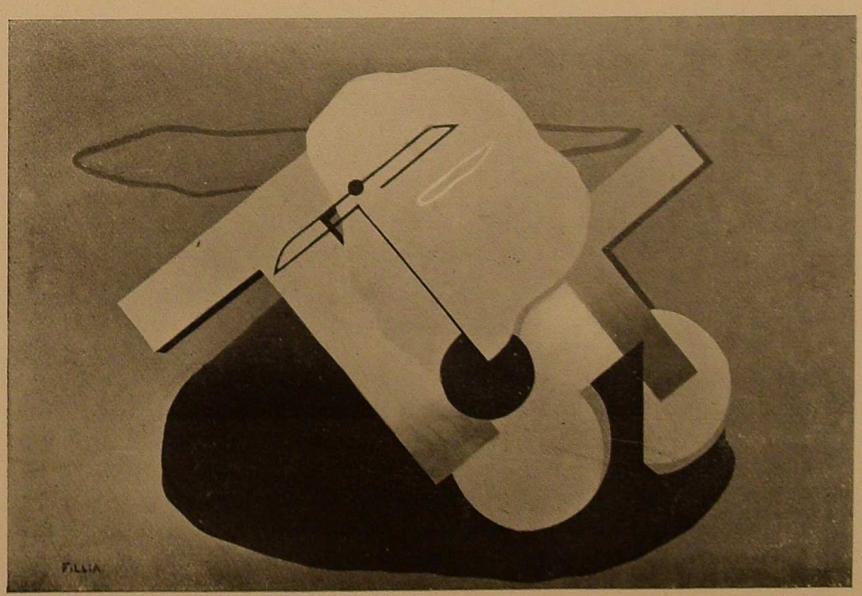
Noi pittori futuristi, illuminati da una fatalità estetico-plastica e da una logica intuizione, siamo entrati con l'*aeropittura* nella piena *sensibilità aerea*. Le basi stesse della pittura futurista, il *dinamismo plastico di Boccioni* (1914), i miei manifesti dell'*Atmosfera-struttura* (Noi-1917) e dell'*Estetica della macchina* (1923) e le mie ricerche di *architettura spaziale-cromatica*, hanno aperto le vie verso la conquista integrale dei valori plastici della vita aerea.

Quando nel 1914 presentai alla *Galleria futurista Sprovieri* a Roma, il mio quadro *Forme-forze di un'elica*, fissai i ritmi spiralici di espansione che l'elica provoca nello spazio con le proprie atmosfere rotatorie di ambiente (paesaggio), intuendo le infinite leggi di prospettive aeree che oggi, con l'aeropittura, hanno acquistato una nuova ragione estetica.

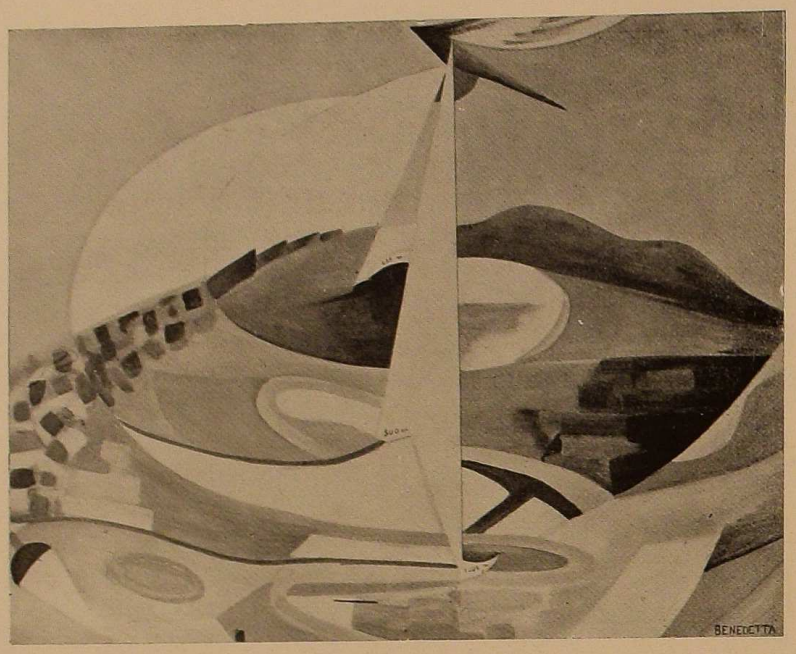
Successivamente, nei miei quadri — Prospettiva aerea (1919); Convegno degli dei (1926); Il palombaro dello spazio (1929); Analogie cosmiche (1930); Rivelazione dello spazio (1930); Il seduttore della velocità (1930); Personaggio interplanetario (1930), (quadro polimaterico);



FILLIA — SPIRITUALITÀ AEREA



FILLIA — SIMULTANEITÀ AEREA



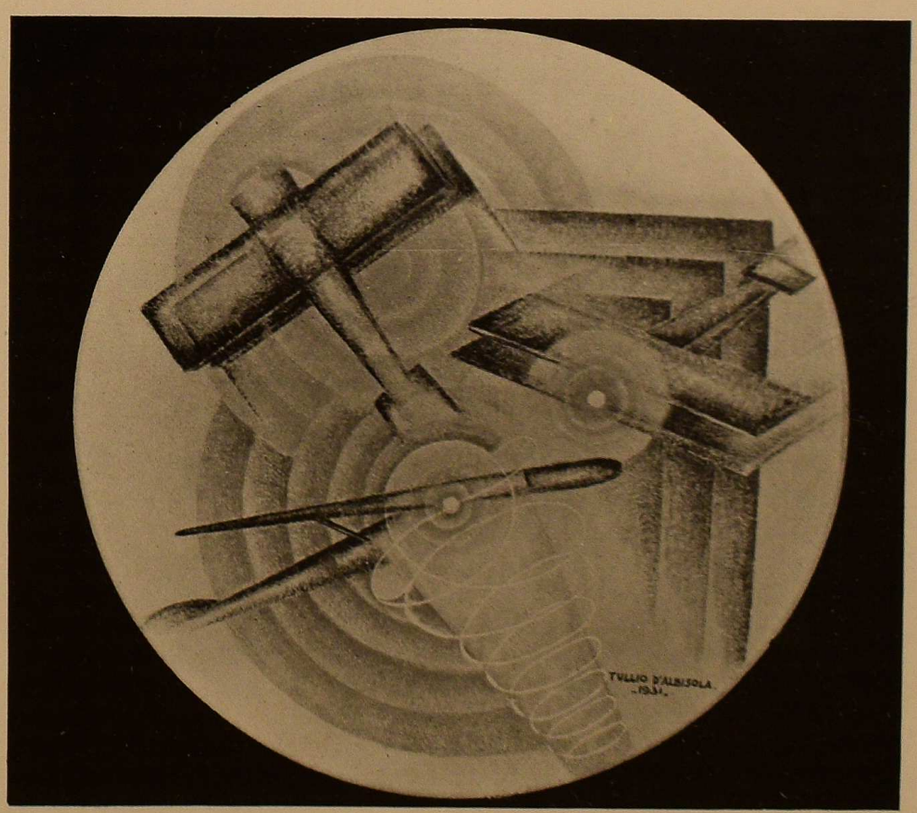
BENEDETTA

PRENDENDO QUOTA

PIPPO ORIANI

PAESAGGIO INTERPLANETARIO

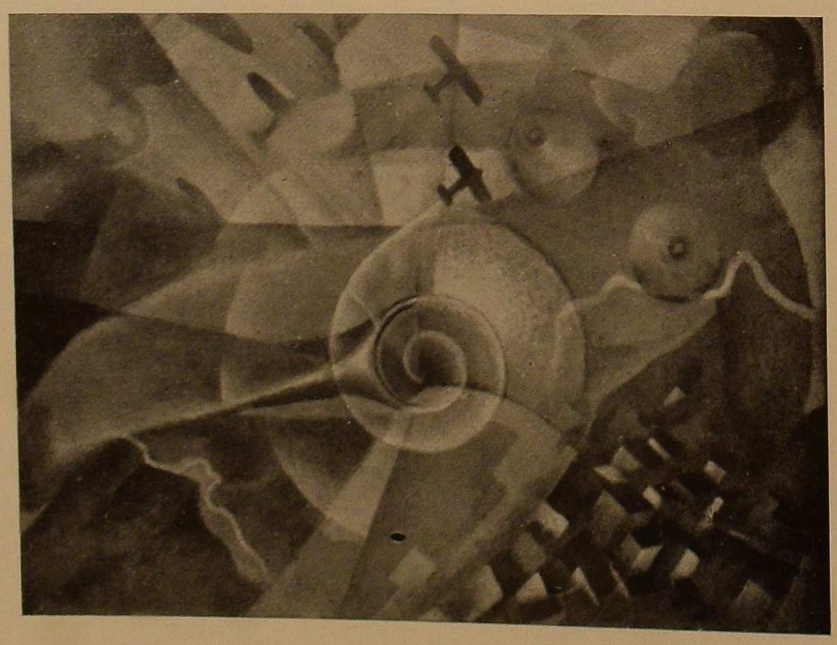
ENRICO PRAMPOLINI — IL PALOMBARO DELLE NUVOLE



TULLIO D ALBISOLA — AEROCERAMICA *(PIATTO MURALE)*

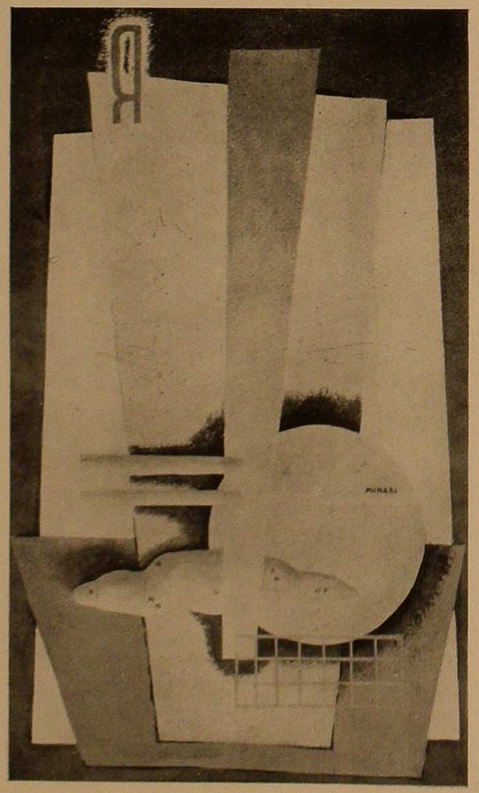
GERARDO DOTTORI

DECORAZIONE DELLA SALA D'ASPETTO
DELL'IDROSCALO DI OSTIA



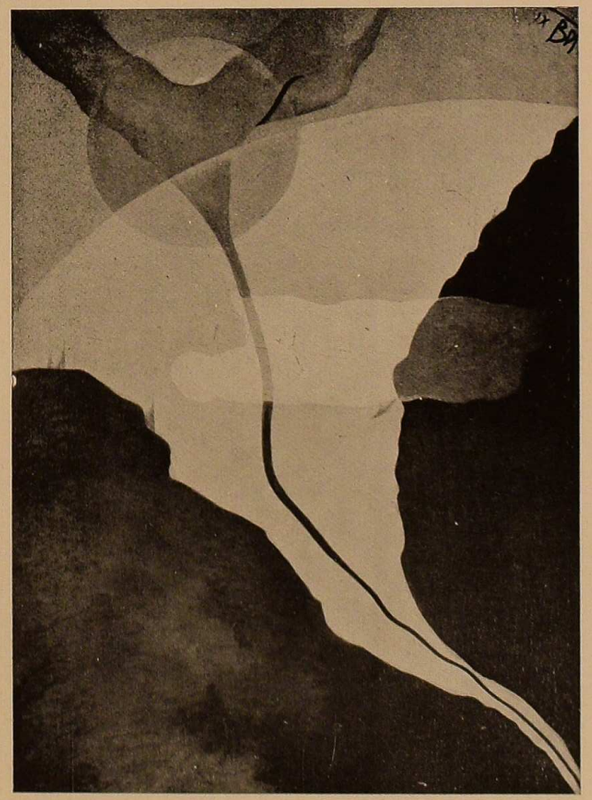
AMBROSI

MATERNITÀ AERONAUTICA

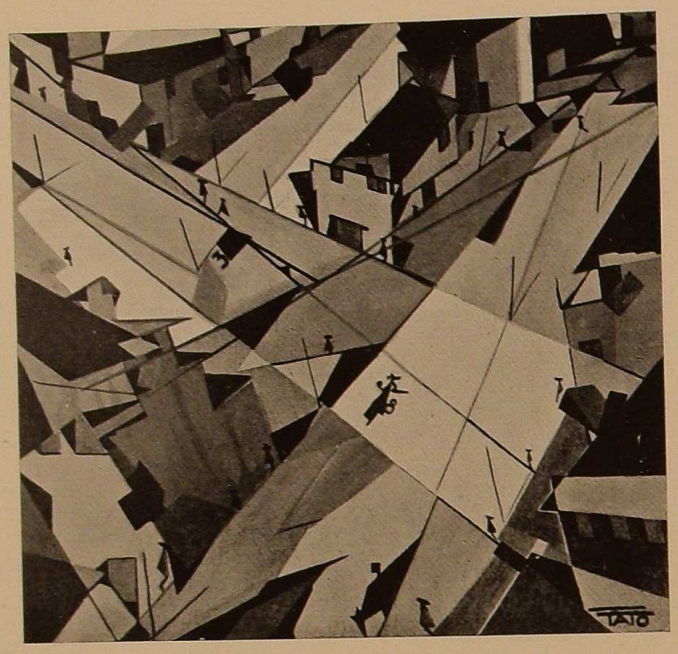


BRUNO MUNARI - SOSTA AEREA

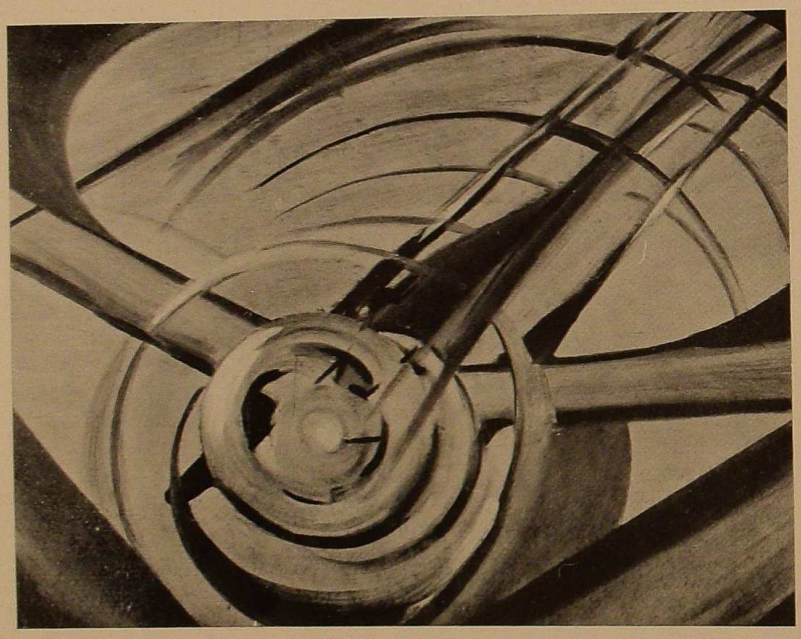
GIULIO D'ANNA - AEROPLANI 1931 - IX



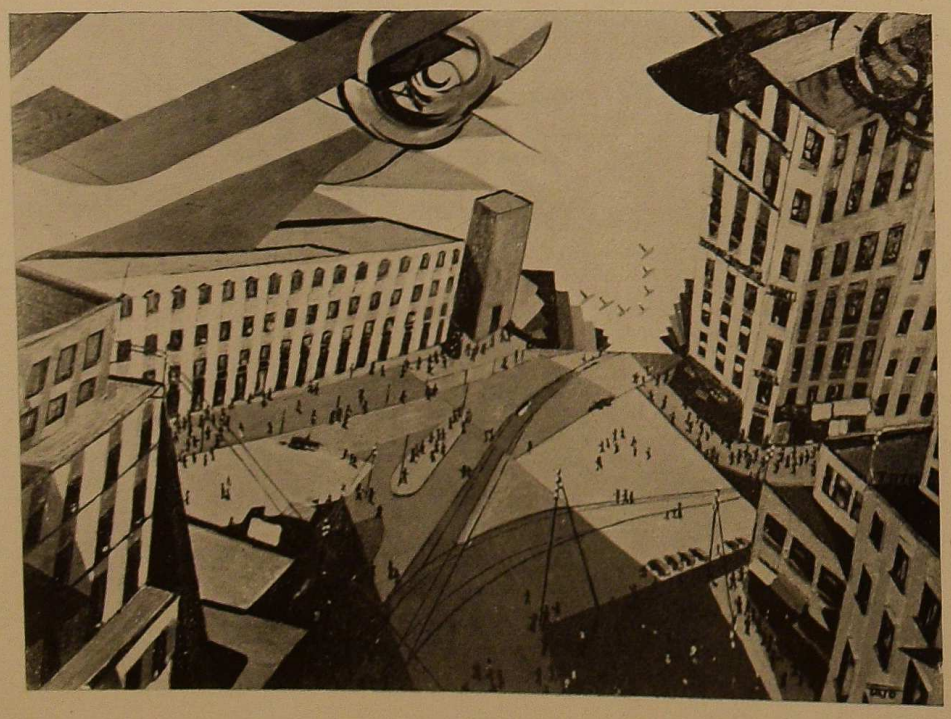
OSWALDO BOT - SCOPOLA (sensazione di volo)



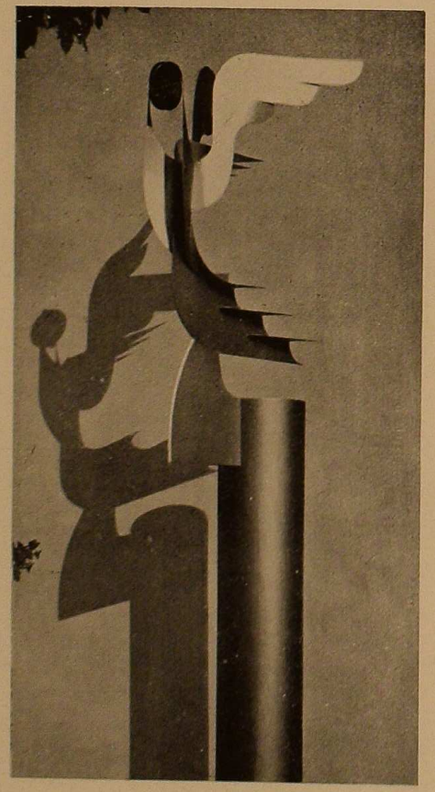
TATO
SENSAZIONE DI VOLO



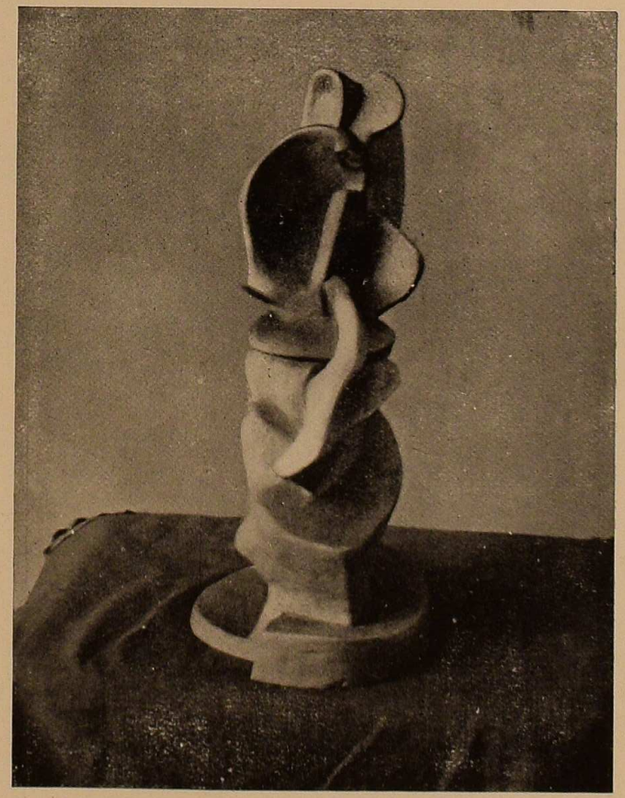
TATO
DINAMISMO AEREO



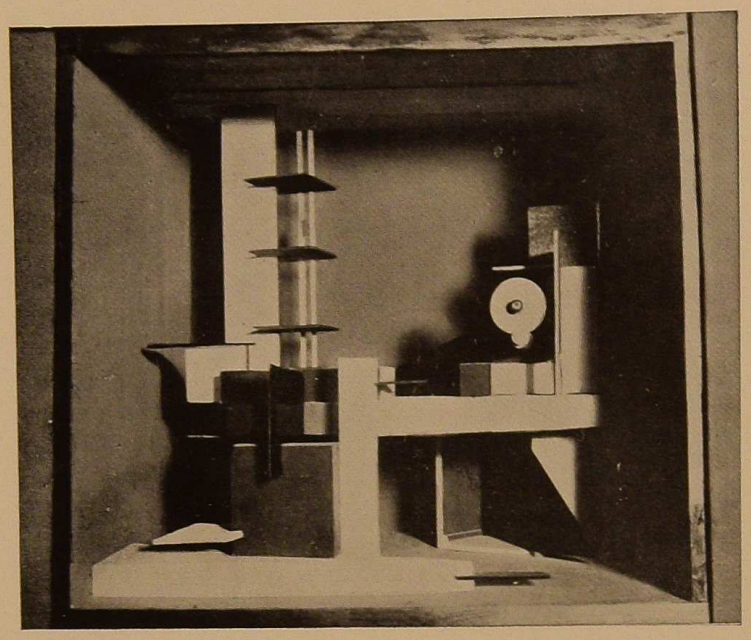
TATO
I CAVALIERI AZZURRI



THAYHAT LA VITTORIA DELL'ARIA

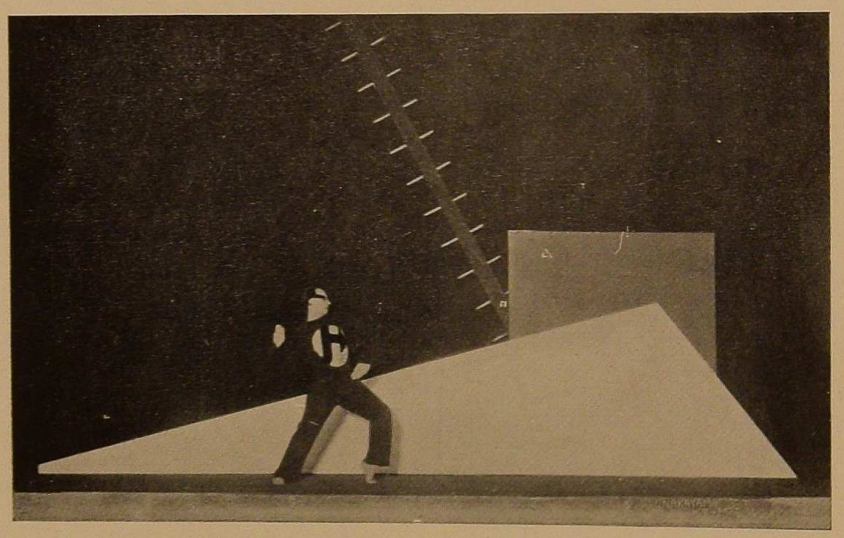


MINO ROSSO RITRATTO DELL'AVIATORE



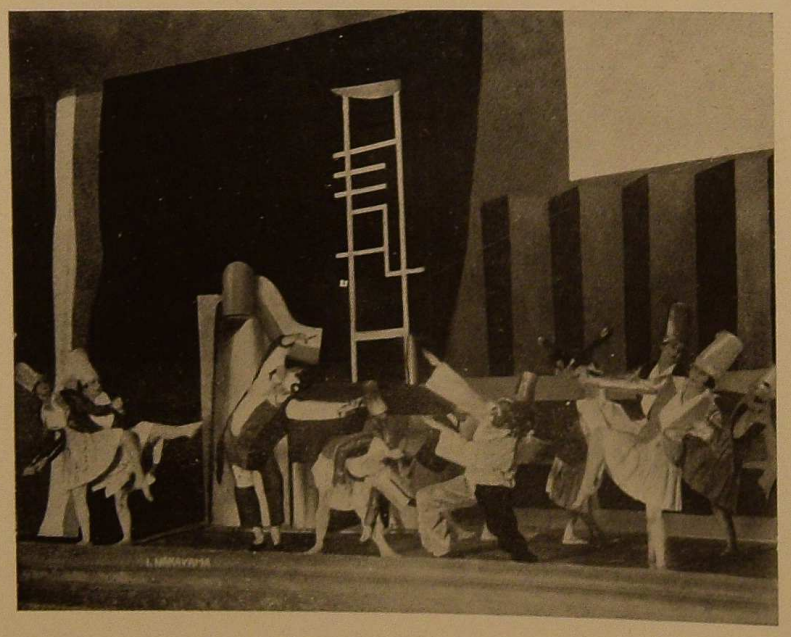
PRAMPOLINI

SPAZIOSCENICO POLIDIMENSIONALE DEL TEATRO MAGNETICO (GRAN PRIX - PARIGI 1925)



PRAMPOLINI

SAGGIO DI COREOPLASTICA PER IL "MERCANTE DI CUORI„ BALLETTO FUTURISTA DI LUCIANO FOLGORE E FRANCO CASAVOLA (RAPPRESENTATO AL TEATRO DELLA MADELEINE DI PARIGI)



PRAMPOLINI

SAGGIO DI COREOPLASTICA PER IL BALLETTO FUTURISTA COCKTAIL DI F. T. MARINETTI E SILVIO MIX (RAPPRESENTATO AL TEATRO DELLA MADELEINE DI PARIGI)

come nell'aeroscultura — Pilota cosmico (Parigi 1925) — ho portato un contributo anticipatore di principî e di elementi costruttivi tale, da creare una nuova nomenclatura plastica dell'aeropittura e dei suoi ulteriori sviluppi.

Nel nostro manifesto su l'aeropittura abbiamo enunciato le basi estetiche e tecniche delle nuove possibilità pittoriche intuite e realizzate da alcuni aeropittori futuristi dichiarando, come espressione estrema, che il quadro aeropittorico deve essere *policentrico*.

Padroni assoluti dei principî di *espansione di forme-forze nello spazio;* di *simultaneità di tempo-spazio*; e della *polidimensionalità prospettica;* ritengo che per giungere alle alte mète di una nuova spiritualità extra-terrestre, dobbiamo superare la *trasfigurazione della realtà apparente*, anche nella contingenza dei propri sviluppi plastici, e lanciarsi verso l'equilibrio assoluto dell'infinito ed in esso dare vita alle immagini latenti di un nuovo mondo di realtà cosmiche.

Gli aspetti della natura, del paesaggio, dell'uomo, condizionati alla macchina, come gli infiniti suggerimenti plastici che questa ci ha dischiuso, non sono sufficienti a creare un nuovo *organismo plastico*, se questo non si orienta verso l'*analogia plastica*, cioè nella metamorfosi nel mistero, fra realtà concreta e realtà astratta.

Le esperienze della pittura futurista hanno portato una maggiore chiarezza e ricchezza all'alfabeto plastico.

L'esasperazione geometrica ha trovato un nuovo equilibrio nel *linearismo-geometrico-astratto* autonomo dalla forma.

Mentre la *rarefazione plastica* ha trovato un nuovo nutrimento formale in un *indefinito-pittorico*, dove l'elemento colore-tono e la forma-forza, si compendiano vicendevolmente.

I risultati tecnici raggiunti dalla pittura futurista si affacciano oggi dinanzi a nuovi e smisurati orizzonti.

I mezzi tecnici d'espressione (pennelli - colori - tela o legno) non sono più capaci di seguire la nostra immaginazione.

La pittura emigra dalla superficie, e il quadro dalla cornice.

La scultura emigra dal blocco plastico e dai piani ausiliari.

Nuovi elementi costruttivi e nuove atmosfere pittoriche attendono di rivelarsi per esaltare le rarefazioni della stratosfera o misurare le traiettorie siderali.

Io vedo nell'aeropittura il totale superamento dei confini della realtà terrestre, mentre si sprigiona in noi, piloti inestinguibili di nuove realtà plastiche, il desiderio latente di vivere le forze occulte dell'idealismo cosmico.

ENRICO PRAMPOLINI

3.

Il Manifesto dell'Aeropittura Futurista (1929) indica la possibilità di un nuovo stato d'animo del pittore che dal volo ritrae sensazioni ed ispirazioni non confrontabili ad alcuna tradizione.

Le sensazioni di velocità dovevano essere le prime a interessare la fantasia dell'artista che vedeva nell'aeroplano la possibilità di afferrare una serie di paesaggi e di orizzonti ignoti, con altre prospettive ed altri lirismi.

Ma queste « velocità » non potevano che essere il ponte di passaggio verso la « simultaneità ». La simultaneità è l'organizzazione dei tanti movimenti, la sintesi di tante sensazioni consecutive, la nuova inebriante mèta di tutte le ricerche iniziate con il « dinamismo plastico » di Boccioni.

L'aeropittura ha dunque la sua ragione d'essere nella « simultaneità ». Si evitano così i pericoli del frammento e del particolare e si esce dall'anedottico.

I paesaggi, i cieli, le luci, il lontano e il vicino, il passato e il raggiunto, risultano in blocco e il pittore ne dà la visione simultanea arricchita dai misteri del suo stato d'animo.

Questa meravigliosa quantità di trovate plastiche non è tuttavia, secondo noi, la definitiva interpretazione della natura meccanica che ha nell'aeroplano il maggior esempio. Tutte le precedenti scoperte plastiche sono ancora suggerite dal sentimento umano che tende, attraverso l'aeroplano, ad un suo sviluppo ed al suo massimo innalzamento. E' il sentimento cioè dell'uomo che si serve dell'aeroplano per moltiplicare le sue forze.

Non dobbiamo accontentarci degli aspetti della natura meccanica per trasformarli: dobbiamo dare dei nuovi aspetti plastici in cui l'azione (anche fantastica) della natura meccanica sia completamente superata. Non più sensazioni, ma utilizzazione dei vari elementi per creare altri organismi ed altre funzioni.

Fin dal 1925 scrivemmo di «idoli meccanici» come necessità di superare in arte lo sfruttamento delle macchine per avvicinarsi ad esse con intendimenti spirituali. Nel 1930 alla «Galleria Pesaro» i pittori Fillìa, Diulgheroff, Oriani e lo scultore Mino Rosso presentarono alcune composizioni dove si cercava di rendere uno « spirito meccanico » uscendo da ogni possibile ispirazione di oggetti, da ogni influenza dell'azione umana, da ogni interpretazione tradizionale del soggetto.

Abbiamo oggi realizzato delle prime opere direttamente ispirate dalla sensibilità aerea. La velocità, la simultaneità, le prospettive aeree e i nuovi lirismi suggeriti dal volo furono i modificatori della nostra sensibilità, ma noi non intendiamo esprimere la loro emozione.

Intendiamo invece servirci dell'aereo (che è la più perfetta visionie della natura meccanica) per rendere la « spirito dell'epoca ». Questi quadri cioè rompono nettamente il cerchio del-

la realtà per indicare i misteri di una nuova spiritualità.

Nessuna possibilità, nella maggioranza delle nostre opere, di rintracciare gli aspetti dell'aeroplano in volo, dei paesaggi e dello stato d'animo dell'aviatore.

Le forme degli apparecchi, dei cieli, della terra, dei monti siderali, si organizzano al di fuori di ogni logica visiva e di ogni compenetrazione di piani causata dal movimento. Si organizzano per rendere l'idea dell'uomo di fronte allo spirito della vita meccanica.

Le nostre opere devono perciò realizzare:

— i « nuovi simboli » dell'epoca moderna, tradotti in immagini plastiche:

— i « paesaggi cosmici » che si rivelano a noi con il superamento di ogni valore terrestre;

— gli « organismi aerei spirituali » che rappresentano plasticamente le nuove divinità e i nuovi misteri creati dalle «macchine».

I Futuristi torinesi: Fillia — Oriani — Mino Rosso — Diulgheroff — Pozzo — Saladin — Alimandi — Zucco — Vignazia.

4.

Aeropittura non significa tanto immettere nella pittura degli elementi figurativi nuovi: eliche - aeroplani - atmosfera, ecc., quanto dare ai pittori nuove e più vaste possibilità di ispirazione. Quando i futuristi dicono ai pittori « volate » non è tanto perchè vadano in alto per osservare gli oggetti da un nuovo punto di vista che li mostra sotto aspetti inusitati, quanto per farli inalzare sulla realtà, dominarla, vederla — o sognarla — diversissima; o comunque continuamente varia e nuova. Volare significa aprire e aerare la fantasia, purificarla dalle inevitabili scorie passatiste che impediscono il libero e rapido spiegarsi delle sue ali...

Volare significa allontanarsi, sia pure temporaneamente da quel repertorio figurativo della plastica contemporanea formato da case, pagliai, alberelli, nudi, cipolle, ecc.

Il soggetto è essenziale nella plastica. Neghiamo che rappresentare le cose suddette sia lo stesso per un pittore, come rappresentare *la transvolata oceanica*, per esempio. Questo soggetto impegna l'artista e lo costringe alla ricerca di mezzi d'espressione degni della sua grandiosità.

Bisogna osare, cimentarsi con le cose grandi, tentare i folli voli — questo insegna il futurismo — per smentire quei critici pessimisti che affermano non essere gli artisti italiani maturi per le grandi conquiste.

Gerardo Dottori

5.

1.° Abolire ogni prospettiva e plastica primitiva per costruire il nuovo quadro con elementi di prospettive e plastiche cromatiche;

2.° saper quindi distinguere i colori che vivono in noi nella nostra epoca, i quali come cellule vitali alimentano l'esistenza della creazione, dai colori appartenenti ad altre epoche, colori morti, che generano l'infezione pittorica e quindi la morte più o meno rapida dei complessi artistici;

3.° dare alla materia colore, uno scheletro di elementi solidi e compatti nel quale poter vivere le nostre emozioni, e circondarlo di elementi fluidi nei quali volare e sperdersi nelle molecole cromatiche;

4.° come le nuove macchine che dominano lo astratto per mezzo di piccoli elementi plastici intuitivi, così la creazione artistica deve essere un assieme preciso e completo col quale e dal quale esplorare le infinite atmosfere cromatiche che circondano il complesso plastico definibile come un'isola aerea nella quale sia abolita ogni legge della natura.

I Futuristi milanesi: Munari — Andreoni — Duse — Manzoni — Gambini — Bot.

6.

I quadri presentati da me sono il risultato plastico dei miei voli su Roma (800 metri), Appennini (3500 metri), Milano (2500 metri), Mediterraneo Palermo-Tunisi (800 metri).

Benedetta

7.

1.° « Cinquemilametri » — Fusione cromatica di paesaggio-cielo e atmosfera-materia, in cui la folgorante luminosità dello spazio annienta, dalle altezze vertiginose del volo, il convenzionalismo terreno dell'orizzonte-limite. Sullo schermo grigio del suolo, la proiezione di una nuvola ubriaca di gloria solare.

2.° «Maternità Aeronautica» — Esaltazione lirica degli elementi fisiomeccanici, generatori di umanità nuova. Sintesi astratta di carne e macchina. Fusione costruttiva di donna-aeroplano. Solide mammelle alimentatrici-capsule di acciaio lucido sature di miscela gassosa esplodente. Ventre fecondo di femmina-cofano rotondo di aeromotore, custode di strapotenze urlante. Spirale-vulva-mozzo d'elica superba altissima matrice creativa di vita universale-centro propulsore di energia velocità nell'avventura prodigiosa della macchina alata. - Rappresentazione di paesaggio aereo: visione simultanea di campagna città strada monte mare.

3.° « Piazza Erbe » — Paesaggio aereo di carattere documentario.

4.° « Arena » — Virata sull'anfiteatro Romano. Paesaggio di carattere documentario.

A. G. Ambrosi

K 3843848
D 3843811
Qbra
ANSfper 40

SCENOGRAFIA

L'ARTE scenica contemporanea si sviluppa in piena atmosfera futurista. L'arcoscenico del teatro tradizionale è definitivamente crollato al grido di rivolta lanciato da noi futuristi nel 1915. Quell'anno, contemporaneamente al manifesto di Marinetti e di Settimelli sul *teatro sintetico futurista*, gettai per primo le basi della nuova *tecnica scenica futurista*, nel mio manifesto su la *scenografia e coreografia futurista* (pubblicato dalla *Balza Futurista*, marzo 1915, e successivamente da oltre quindici periodici italiani e stranieri).

Nel riassumere e coordinare i principî profetici ed essenziali di questo mio *sistema scenico*, ricorderò ai tardigradi mestatori del teatro italiano (capicomici ed impresarî) che ogni apparente *lato teorico* ha trovato oggi, nella luce della *esperienza tecnica*, la sua concreta realizzazione: nel 1919 al Teatro delle Marionette di Roma, nel 1920 al Teatro Argentina di Roma, nel 1921 al Teatro Svandovo di Praga, nel 1922 al Teatro Nazionale di Praga, nel 1923 al Teatro degli Indipendenti di Roma.

L'arte della scena mentre nel passato si era limitata a *suggerire*, anzichè a rappresentare, come nel teatro greco e in quello medioevale, dopo l'apparizione di Wagner ha compiuto una rapida evoluzione, benchè empirica, partecipando come elemento integrante l'azione scenica.

I *suggerimenti* scenografici, dati dalla finzione prospettica per opera dei nostri scenografi del '700 nell'arcoscenico dei teatri di quei tempi, si sono trasformati oggi in *rappresentazioni plastiche* di magiche e irreali costruzioni sceniche.

La *scenografia*, cioè la scena tradizionale imperante, intesa come descrizione della realtà apparente, come finzione verista del mondo visivo, è da condannarsi definitivamente, perchè è un compromesso statico in antitesi al *dinamismo scenico*, essenza dell'azione teatrale.

Gli esperimenti scenici compiuti in questi ultimi tempi nei teatri europei sfociavano nell'empirismo, nel casuale, nell'effimero, poichè tali esperienze sceniche erano il prodotto di aspirazioni singole, di individualità che pretendevano dare vita alla propria visione scenica senza contemplare, considerare o riassumere i problemi estetici e spirituali, che investono la tecnica del teatro e la contingenza della vita dello spirito.

Il valore della riforma scenica futurista consiste appunto nell'avere inquadrato la propria concezione scenica nello spazio, considerando le misure del tempo e le dimensioni dello spazio in giuoco nell'arcoscenico, contemplando l'evoluzione scenico-teatrale in relazione alle nuove correnti estetiche, spirituali e di pensiero, create dal futurismo italiano e dalle conseguenti tendenze artistiche.

Come la plastica d'avanguardia volge la propria ispirazione verso le forme create dall'industria moderna, la lirica verso la telegrafia, così la tecnica teatrale s'orienta verso il dinamismo plastico della vita contemporanea, l'azione.

I principî fondamentali che animano l'*atmosfera scenica futurista*, sono l'essenza stessa dello spiritualismo, dell'estetica e dell'arte futurista, cioè: il *dinamismo*, la *simultaneità* e l'*unità* d'azione tra uomo e e ambiente.

La *tecnica del teatro tradizionale*, al contrario, trascurando e lasciando insoluti questi principî essenziali per la vitalità dell'azione teatrale ha creato questo dualismo tra *uomo* (elemento dinamico) e *ambiente* (elemento statico) tra sintesi ed analisi.

Noi futuristi abbiamo raggiunto e proclamato questa *unità scenica*, compenetrando l'*elemento uomo* con l'*elemento ambiente*, in una *sintesi scenica vivente* dell'azione teatrale.

Il teatro e l'arte futurista sono, quindi, la proiezione conseguente del mondo dello spirito, ritmato dal movimento nello spazio scenico.

La sfera d'azione della *tecnica scenica futurista vuole*:

1) Riassumere l'essenziale attraverso la purezza della *sintesi*.
2) Rendere l'evidenza dimensionale, mediante la potenza *plastica*.
3) Esprimere l'azione delle forze in giuoco con la *dinamica*.

Sintesi - Plastica - Dinamica.

Triangolo magico che individua e riassume ad un tempo le tre differenti fisionomie dell'evoluzione tecnica della scena futurista.

Dalla *scenografia*, empirica descrizione pittorica degli elementi veristi, alla *scenosintesi*, riassunto architettonico di superficie cromatiche.

Dalla *scenoplastica*, costruzione volumetrica degli elementi plastici dell'ambiente scenico, alla *scenodinamica*, architettura spaziale-cromatica degli elementi dinamici dell'atmosfera scenica luminosa.

Quadro schematico.

SCENOSINTESI: *ambiente scenico bidimensionale* - predominio dell'elemento cromatico - intervento dell'architettura come elemento geometrico di sintesi lineare - azione scenica a due piani - *astrazione cromatica - superficie*.

SCENOPLASTICA: *ambiente scenico tridimensionale* - predominio plastico - intervento dell'architettura, non come finzione prospettico-pittorica, ma come realtà plastica vivente, come organismo costruttivo - *abolizione del palcoscenico* - azione scenica a tre piani - *astrazione plastica* - volume.

SCENODINAMICA: *ambiente scenico quadrimensionale* - predominio dell'elemento architettonico spaziale - intervento del movimento ritmato, quale elemento dinamico essenziale alla unità e allo sviluppo simultaneo tra ambiente e azione teatrale - *abolizione della scena dipinta - architettura luminosa di spazi cromatici* - azione scenica, polidimensionale e poliespressiva - astrazione dinamica - spazio.

Lo spazioscenico polidimensionale.

Da questo quadro schematico delle possibilità sceniche futuriste spalancate dinanzi all'orizzonte dell'arte teatrale contemporanea, risulta come le nostre ricerche vadano oltre la tecnica della scena e dell'interpretazione, verso una visione più complessa e panoramica di problemi che riguardano l'avvenire del teatro.

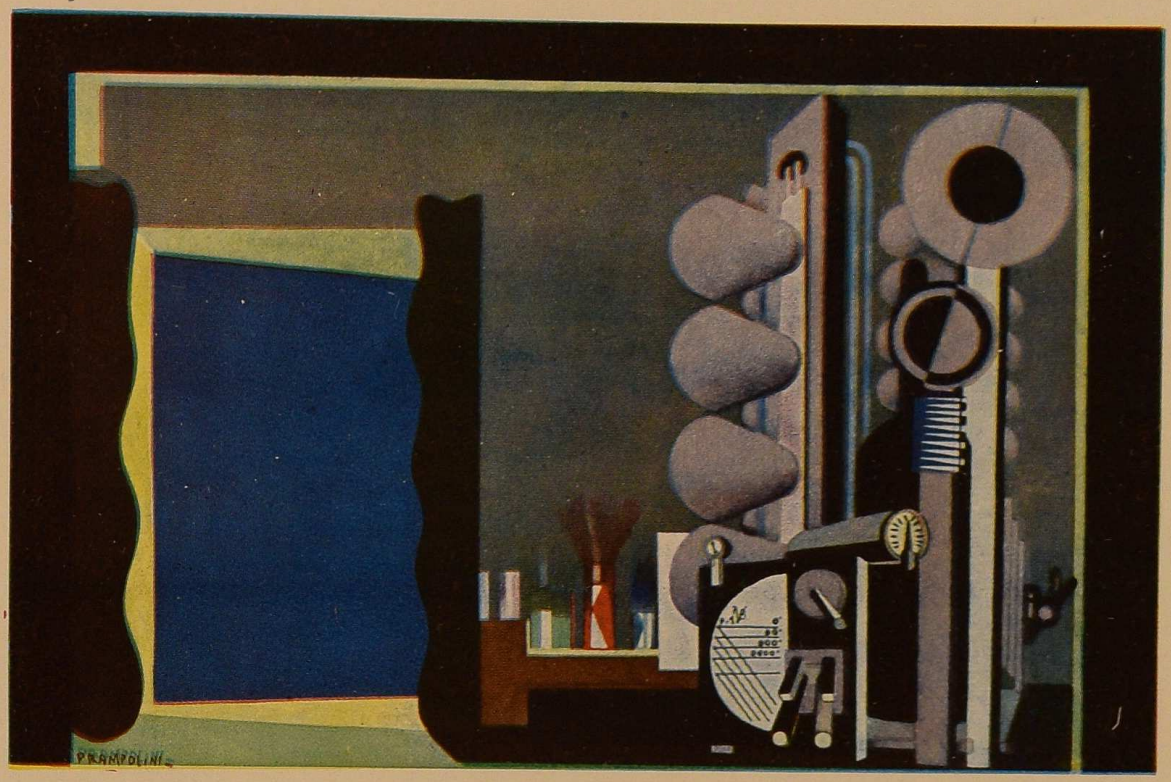
Mentre alcuni audaci *maestri* e *régisseurs* del teatro russo e tedesco attuale, si attardano ancora per trovare il sistema di inquadrare la *scena* nell'*arcoscenico*, di perfezionare il meccanismo tecnico del *palcoscenico*, semplice o multiplo, noi futuristi riteniamo ormai già superati questi isterismi da *macchinista teatrale* del '700, poichè abbiamo sostituito all'*arcoscenico tradizionale*, *lo* SPAZIOSCENICO POLIDIMENSIONALE FUTURISTA.

Il palcoscenico e l'arcoscenico del teatro contemporaneo non rispondono più alle esigenze tecniche ed estetiche della nuova sensibilità teatrale. La superficie piana orizzontale del *palcoscenico*, come la dimensione cubica dell'arcoscenico, incatenano e limitano gli ulteriori sviluppi dell'azione teatrale, schiava del quadro scenico e dell'angolo visuale prospettico fisso. Con l'*adozione del palcoscenico* e dell'*arcoscenico* le possibilità tecniche dell'azione teatrale trovano una più ampia rispondenza, sconfinando dai termini tridimensionali della tradizione. Spezzando la superficie orizzontale, per l'intervento di nuovi elementi verticali, obliqui e polidimensionali, forzando la resistenza cubica dell'arcoscenico, con la espansione sferica di piani plastici ritmati nello spazio, si giunge alla *creazione dello spazioscenico polidimensionale futurista*.

Architettura elettro-dinamica polidimensionale di elementi plastici luminosi in movimento nel centro del cavo teatrale.

Questa nuova costruzione teatrale per la sua ubicazione permette di fare sconfinare l'*angolo visuale* prospettico oltre la linea d'orizzonte, spostando questo al vertice e viceversa in simultanea compenetrazione, verso una irradiazione centrifuga di infiniti angoli visuali ed emotivi dell'azione scenica.

Lo spazio scenico polidimensionale, nuova creazione futurista per il teatro dell'avvenire, dischiude nuovi mondi alla tecnica ed alla magìa teatrale.



E. PRAMPOLINI – SCENA PER "VULCANI„ DRAMMA DI MARINETTI - *2a SINTESI*

LA MACCHINA FERMALAVA

E. PRAMPOLINI – SCENA PER "VULCANI„ DRAMMA DI MARINETTI - *3a SINTESI*

VIA ETNEA NELLA GRANDE GARA DEL FUOCO

E. PRAMPOLINI – SCENA PER "VULCANI„ DRAMMA DI MARINETTI - *4a SINTESI*

IL CRATERE

E. PRAMPOLINI – SCENA PER "PRIGIONIERI„ DRAMMA DI MARINETTI - *2a SINTESI*

CORTILE DEL CASTELLO DI BAIA

L'attore spazio.

Nel teatro tradizionale e antitradizionale contemporaeno, si è sempre considerato l'attore quale *elemento unico, indispensabile* e dominante l'azione teatrale. I più recenti teorici e maestri del teatro contemporaneo, come Craig, Appia e Tairoff, hanno disciplinato la funzione dell'attore e diminuita la sua importanza. Craig lo definisce una *macchia di colore;* Appia, stabilisce una gerarchia tra *autore, attore* e *spazio;* Tairoff lo considera come un *oggetto,* cioè come uno dei tanti elementi di scena.

Io considero l'*attore* come un *elemento inutile* alla azione teatrale, e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro.

L'attore è l'elemento d'interpretazione che presenta le maggiori incognite e le minori garanzie.

Mentre la *concezione scenica* di una produzione teatrale rappresenta un assoluto nella trasposizione scenica, l'attore rappresenta sempre il lato *relativo*. Infatti l'*incognita dell'attore* è quella che deforma e determina il significato della produzione teatrale, compromettendo l'efficienza del risultato. *Ritengo quindi che l'intervento dell'attore nel teatro quale elemento di interpretazione, sia uno dei compromessi più assurdi per l'arte del teatro.*

Il teatro, inteso nella sua più pura espressione, è infatti un centro di *rivelazione del mistero, tragico, drammatico, comico,* al di là dell'apparenza umana. Ne abbiamo abbastanza di vedere tutt'ora questo pezzo di *umanità grottesca* agitarsi sotto la volta del palcoscenico in attesa di commuovere sè stessa. L'apparizione dell'elemento umano su la *scena rompe* il mistero dell'*al di là* che deve regnare nel teatro, tempio di astrazione spirituale.

Lo spazio è l'aureola metafisica dell'ambiente.

L'ambiente la proiezione spirituale delle azioni umane.

Chi dunque più dello spazio, ritmato nell'ambiente scenico può esaltare e proiettare il contenuto della azione teatrale?

La *personificazione dello spazio* nella funzione di attore quale elemento dinamico interferenziale di espressione tra l'ambiente scenico e il pubblico spettatore, costituisce una delle più importanti conquiste per la evoluzione dell'arte e della tecnica teatrale poichè viene definitivamente risolto il problema dell'*unità scenica.*

Considerando lo spazio come una *individualità scenica* dominante l'azione teatrale e gli elementi che in esso si agitano come accessorî, è evidente che questa *unità scenica* sia raggiunta dal *sincronismo* fra la dinamica dell'*ambiente scenico* e la dinamica dell'*attore-spazio* in giuoco nella vicenda ritmica dell'atmosfera scenica.

Il teatro poliespressivo e l'atmosfera scenica futurista.

Metamorfosi totale della tecnica scenica verso la scoperta di nuovi orizzonti poliespressivi dell'interpretazione teatrale.

Dalla pittura, *scenosintesi,* alla plastica, *scenoplastica;* da questa all'architettura dei piani plastici in movimento, *scenodinamica.* Dal palcoscenico tradizionale a tre dimensioni, alla creazione dello *spazio-scenico polidimensionale;* dall'attore umano, alla nuova individualità scenica dell'*attore-spazio;* da questo al *teatro poliespressivo futurista,* che già vedo profilarsi architettonicamente nel centro di una valle di terrazze spiraliche, *collina dinamica* sulla quale s'innalza arditamente la *costruzione polidimensionale dello spazio scenico,* centro di irradiazione dell'atmosfera scenica futurista. Il teatro dovrà abbandonare quel carattere di eccezione sperimentale, di estemporaneità episodica per la vita del singolo, per assumere la funzione di un organismo trascendente di educazione spirituale nella vita collettiva. Da palestra per la ginnastica visiva il teatro deve divenire anche palestra per la ginnastica del pensiero.

Il *teatro poliespressivo futurista* sarà una centrale ultrapotente di forze astratte in giuoco. Ogni *spettacolo* sarà un *rito meccanico* dell'eterna trascendenza della materia, una rivelazione magica di un mistero spirituale e scientifico.

Una sintesi panoramica dell'azione, intesa come rito mistico del dinamismo spirituale.

Un centro di astrazione spirituale per la nuova religione dell'avvenire.

ENRICO PRAMPOLINI

CLIMI

Un fuori concorso.

Non voglio trasformare il Poligono nel bollettino delle bocciature del nostro amico Agnoldomenico Pica. Ma certo, dopo aver illustrato l'anno scorso l'intelligentissima sostituzione che gli uffici competenti hanno fatto d'un suo altare progettato per la chiesa delle Grazie a Milano e giudicato « fuori stile », e dopo aver quest'anno protestato per il rifiuto del progetto di Pica e Lodi per le porte della Cattedrale d'Orvieto, eccoci a registrare l'infortunio del progetto di giardino-pensile esposto alla mostra di Firenze.

Si tratta del concorso bandito da « Domus » e vinto, nel primo premio, da A. Abram e, nel secondo, da N. Marzola.

Qui, veramente, Pica aveva esposto il suo progetto « fuori concorso »: però il giurì avrebbe potuto almeno in qualche modo segnalarlo, non foss'altro per rialzar un poco la dignità del concorso. Così, è restato un po' troppo « fuori concorso ».

E descriviamolo.

Dalla scala a sinistra si accede alla terrazza maggiore, in mezzo alla quale sono disposti due tappeti verdi a - L - e quattro vaschette quadrate unite - due a due - da canaletti sinuosi. Lo scolo dell'acqua di queste vaschette si effettua per mezzo di un condotto speciale incluso nella intercarpedine del pavimento. Dalla scaletta che sta a cavaliere della prima si sale al ballatoio, e da questo si giunge all'altana ove, attorno ad un tubo verticale di cemento, si avvolge una scaletta a chiocciola.

All'illuminazione notturna si provvede mediante un faro installato nella coffa ch'è in cima al tubo di cemento.

I parapetti hanno i correnti orizzontali in metallo cromato, e i paletti verniciati in arancione; pure in arancione è verniciato il pilastro della scala a chiocciola.

La casa è intonacata parte in bianco e parte in rosso.

Il pavimento è a lastre di pietra irregolari.

Le statue sono in pietra serena.

Certo, non è neppur questo un giardidino, ma soltanto il sogno di un giardino. Ma non se ne può far colpa all'architetto.

Guardate come disegnano questi giovani, con queste prospettive non placide, anche se si credono dei classici o dei razionali. Son prospettive di desiderio, occhi alzati più in là, spinte in su.

E chi sa che a spinger e a spingere, ma non soltanto gli sguardi, non ci avvenga poi di poter, anche a Milano, giungere a riposare, così, perfino su un tetto.

R. G.

NELLE COLLEZIONI PRIVATE

4 Allegorie della Kaufmann

Le due tavolette che riproduciamo (cent. 75×35) appartengono a una serie di Allegorie della Kaufmann, che possono utilmente esser portate in luce per certo loro carattere, significativo dell'artista e del tempo.

Quattro son quelle che abbiamo trovato nella stessa Raccolta: due figure femminili e due virili.

Le due figure femminili rappresentano la Giustizia e la Forza. Meno chiari sono gli attributi simbolici, invece, delle figure virili, forse il Lavoro e il Riposo.

Ma quel che è notevole nei quattro dipinti è che l'autrice non abbia trattato le allegorie con una freddezza di ricordi scenografici, ma invece con una originale libertà di composizione e di simbolo, libertà e schiettezza di composizione che naturalmente allora sboccano in una più viva forma pittorica. Le figure sono continuamente ambientate, anzi immerse in una vivace atmosfera coloristica. Se la figura femminile della Giustizia è in tutta la pienezza un po' tenera della Kaufmann, la figura virile del Riposo, sullo sfondo aperto, ha tutta la dolcezza idillica che è nota così insistente nella pittrice. L'insegnamento dell'allegoria s'esprime attraverso la fiaba mitologica.

R. G.

RACC. PRIVATA, MILANO

ANGELICA KAUFMANN

LA GIUSTIZIA

RACC. PRIVATA, MILANO

LIBRI LETTI

Prisma.

E' il titolo della collezioncina che l'editore cremonese ha dedicato all'arte moderna, e di cui abbiamo già recensito il primo volume, di Margherita Sarfatti, sulla *Pittura*. Altri due volumi son ora usciti, ugualmente legati in tela e oro, sulla *Penultima Moda*, commentata da A. Panzini, e sulla *Architettura d'oggi*, presentata da M. Piacentini.

Forse, il prisma non luccica sempre. E sembra che Panzini ne goda. Questa penultima moda, dal '60 in qua, messa in mostra con manichini autorevoli, la Regina di Portogallo e la Regina di Norvegia, o scelta in chi sa quali giornaletti di provincia e réclames di profumerie, sembra fatta apposta per documentare i deliziosi articoli misogini di Alfredo Panzini. Ma certo, non diciamo la vita, ma anche la moda può esser guardata con altri occhi.

Il manuale di Piacentini non è, invece, ironico: ed è anche sufficientemente imparziale. Le correnti più vive vi sboccano, e se anche il giudizio sulle idee e — quel che più conta — sugli artisti può esser da altri, e anche da noi, diversamente bilanciato, il libretto è da prender sul serio: e non soltanto come un manuale.

Il Lago Maggiore

ha avuto quest'estate buona stampa. Le trovate del Podestà di Stresa e le iniziative di Baveno e di Pallanza hanno portato le acque del Verbano di moda quasi quanto quelle di Viareggio. A tempo era dunque uscito in questi mesi, nella collezione dell' « Italia Artistica » dell'Arti Grafiche di Bergamo, finalmente anche un volume sul Lago Maggiore, che, fuor dei pliants alberghieri e di qualche guidetta, non s'era visto finora il lusso di nessuna presentazione illustrata. Perchè il nostro è un curiosissimo paese, che ama molte cose, e spende molti denari in belle cantatine, ma non ama e non capisce ancora i libri. E non soltanto, in Italia, non c'è ancora una bella monografia ben illustrata su Tintoretto, ma fino a ieri non c'era neppure un libro sul Lago Maggiore.

Questo, di Renzo Boccardi, è scritto con passione e competenza. Boccardi conosce come pochi il suo lago; e vi conduce attraverso le bellezze e i segreti di questi dolci paesi con un gusto sottile e sveglio.

Peintres de mon époque.

Evidentemente, la pittura è una cosa appassionante: sino all'ingiustizia. Poche forme della vita imprigionano come l'arte. S'arriva, da noi, a Previati ma non a Boccioni; s'arriva a Boccioni ma non a Campigli. Subito, appena uno è giunto nel mondo e nel modo d'un artista, gli si fa schiavo — come diceva Michelangiolo in altra occasione —: e si volta contro gli altri.

E fa piacere, in una certo senso, veder succedere queste cose anche in Francia, dove la cultura è più avvertita che non da noi, e dove il pubblico e la critica prendono ormai, talora, non solo l'abitudine della sorpresa ma anche quella, magari, dello scetticismo. Il caso classico è quello di Mauclair che, in nome dell'impressionismo, s'arrabbia sempre contro Cézanne.

Ma anche questo Vanderpyl — che ha pubblicato ora un libro vivace e interessante, *Peintres de mon époque*, dall'editore Stock - è un bel casetto.

Comincia con un capitolo su Vlaminck, « non perchè gli sia legato da una fedele amicizia », ma perchè Vlaminck « nell'insieme dei pittori viventi resta quello che moralmente, fisicamente, artisticamente, incarna meglio la sua êra ». — E da questa piattaforma si lancia contro Matisse, Picasso, Modigliani, Chagall e parecchi altri.

Dicono che la storia non può essere scritta dai contemporanei: e noi, naturalmente, non ci crediamo. Ma dobbiamo pur riconoscere che è, a molti contemporanei, difficile lo scriverla. Essi sono troppo contemporanei, troppo « mon époque », come se il pittore non fosse sempre un mistero, al di là del caffè e del giornale, cioè al di là del « suo tempo ». S'invischia in tal modo il critico polemista che si confonde anche nell'idea dell'arte.

Questo, per esempio, ha pur delle pagine chiare nell'idea, e a posto: ma se poi non vuol riconoscer in Modigliani che un pittore di manichini articolati è costretto a fabbricar storte teorie sulla linea astrat-

ta, sulla scultura in confronto con la pittura; e così se non crede abbastanza a Matisse deve « quasi » rivendicare la « grande pittura »; e contro Chagall deve, almeno, sì, rivendicare la « pittura ». « Chagall est il peintre, peintre de tableaux, comme Segonzac et Derain? »

Naturalmente, c'è una presa di posizione, contr'ogni surrealismo. Ma a noi, che guardiamo da lontano, e che vediamo insieme Matisse e Picasso, Vlaminck e Modigliani — certo lontani uno dall'altro, e opposti — ma tutti con la loro ragione d'esistere, e vediamo già « in unità » la storia dell'arte di oggi, queste polemichette di casa ci sembrano provinciali e oziose, anche se vengono da Parigi. Provinciali quanto le polemichette di casa nostra che stroncano Carena per Carrà, o Carrà per Carena.

Lettere di Degas.

Su Degas si insiste, valore senza crisi. S'è appena chiusa la nuova mostra di Parigi: e qui esce, in una bella edizione dell'editore Grasset, illustrata con fotografie, disegni e documenti, una racolta di *Lettres de Degas*.

Ma sono, queste lettere, al primo momento, una delusione.

S'è tanto affaticato il giornalismo francese nel fabbricarci il mito di Degas sdegnoso e mordente, che tutti noi lo guardiamo con una certa paura.

S'egli fosse vivo, andando a Parigi non oseremmo battere alla porta del suo studio: o pure ci andremmo, sì, per l'ansia di conoscerlo, ma pronti a sentirci insolentire e irridere, contenti anche solo nel vederci mettere alla porta. E qui, a legger le sue lettere, chi sa che gusto di trovate, chi sa quali lezioncine franche e taglienti, chi sa che rabbuffi e che allusioni!

Invece, corte o lunghe, le lettere sono molto semplici, soltanto umane.

E a leggerle, allora, c'è un altro Degas, più caro, in un'immagine senza urti.

Raccontano che un giorno egli entrasse d'improvviso da una giovane e bella signora, una delle sue ospiti preferite, e subito l'interpellasse così dalla soglia: « Che cosa ho saputo! Voi dite a tutti che non è vero, che io non sono cattivo, che s'ingannano giudicandomi! Ma se voi mi togliete questa fama, che cosa mi resterà?».

E' quest'altro Degas che gli amici hanno così rivendicato, con coraggio perchè è meno pittoresco. Ma ormai egli non ha più bisogno degli episodi pungenti, per interessare. Pare che basti, ormai, la sua pittura.

E allo studio della sua pittura — oltre che ad una più giusta confessione dell'uomo — varranno le 200 lettere qui pubblicate.

Converrà che, in un'altra edizione, siano aggiunte anche quelle alla signora De Nittis, pubblicate da Pica e da noi.

Vallotton - Jongkind.

Non hanno nulla a che fare insieme, salvo che compaiono ora in vetrina assieme, numeri 33 e 34 della collezione «Maîtres de l'art moderne» dell'editore Rieder.

Jongkind è una delle curiose avventure dell'impressionismo. Lascia l'Olanda per vivere, come Van Gogh, a Parigi; ma non espone con gli impressionisti. Ascolta i consigli d'Isabey « soprattutto, egli dice, perchè io faccia dei chiari di luna », ma prudentemente aggiunge: « non credo che si debban fare solo dei chiari di luna ». Ama, infatti, anche Troyon, per i suoi tori e le sue vacche nelle aperte praterie. E tra la luna sul mare e gli orizzonti sul verde esce con questo grido: «spero, l'estate prossima, di uscire con le scarpe verniciate come un autentico gentleman». Ma il buon olandese s'inabissa invece tra l'alcool e il giuoco, a tal punto che sembra un perduto, nella follìa. Meravigliosa, allora, la sollecitudine intelligente, insistente, al di là delle delusioni, de' suoi amici, che l'aiutano, lo controllano, lo salvano; meravigliosa, allora, la leggerezza franca degli acquerelli in cui Signac scoprirà valori « applicati più tardi da Cézanne e da Pissarro ». E' anch'egli un autentico tipo di pittore: e la monografia, scritta da Paul Colin con attenzione e con misura, e, come al solito, bene illustrata, lo documenta con pienezza.

Anche Vallotton lascia il suo paese, Losanna, per Parigi: ma si custodisce. Redige con ordine il suo giornale, e vi registra i suoi pensieri su Cézanne, Poussin, Ingres. E Mirbeau può anche cercare d'entusiasmarsi dei nudi di Vallotton, non ac-

cademici, ma vissuti, nudi «di passione», « corpi che non soltanto sorridono e piangono ma parlano », ma Mirbeau stesso è poi costretto a riguardar tutta quest'opera su tutt'altro piano di interpretazione, « verso la grande espressione decorativa ».

In realtà, questo svizzero non s'abbandona, anche se s'appassiona. E la sua pittura sembra allora giocare tra formule già udite di composizioni solenni o tra squadrature facili che semplificano, ma non sintetizzano. Tuttavia la sua è una pittura notevole, e Ch. Fegdal, che qui cordialmente la studia, ne mette in valore tutta la serietà e la simpatia. Ci si dovesse anche chiudere tra le sue silografie e i suoi paesaggi, la sua non sarà stata una esperienza inutile.

Tutti e due i volumi sono illustrati da 60 tavole.

Puccini.

E' morto da dieci anni: e via via il suo nome torna, in tutta quell'ondata che ha riportato su i macchiaioli. Quest'anno poi, con talune aste a Firenze e a Milano, s'è riproposto diritto diritto il suo nome alla franca valutazione dell'arte. E il libro che Mario Tinti, che lo conobbe e gli volle bene, gli ha ora dedicato e che l'Arti Grafiche di Bergamo hanno edito col lusso di 30 tavole a colori e 35 in nero, assume la responsabilità e l'onore della piena rivendicazione.

E', tuttavia, un macchiaiolo? E davvero egli ci sarà garantito da quei toscani chiari e puri, schietti e vivi? Non pare che la compagnia gli serva. Non pare che chi s'è abituato ad amare i muri bianchi, i cieli turchini, i toni schietti, le forme decise di quei toscani, poi si trovi bene con queste fiamme ardenti e scomposte, con queste case incendiate, con questi sguardi obliqui ch'escon dalla pazzia e dal sogno di Mario Puccini.

C'è qualcosa di povero, di rozzo e di tragico nella sua vita e nei suoi accenti. Il Tinti se n'avvede bene, in questo suo commento. E converrebbe allora distrugger non soltanto, come il Tinti suggerisce, le sue cose inevitabilmente indegne di lui, dipinte nei giorni e nelle ore dell'assenza, ma anche quell'altre cose che posson sapere di Lega o di Fattori, per tener vivo, con minor gioia di collezionisti e di mercanti, soltanto il Puccini al 100/100, il Puccini del sogno ardente, azzardato e misterioso.

R. G.

Due nostri amici

Ci son venuti ora a mancare, amici carissimi:

TULLIO GARBARI
GASPARE GUSSONI

L'on. Gussoni è stato ben commemorato dalla stampa quotidiana che ha sottolineato i rilievi sociali e politici della sua bella figura. Ma egli non apparteneva soltanto ai suoi cotonifici, ma anche a noi, alla nostra vita dell'arte. Anche tra noi, come tra' i suoi operai, egli era « il papà Gussoni »!

Era uno di quegli uomini per cui l'ignoto non è mai una paura nè la novità uno sconcerto. Amava soprattutto la vita; le andava incontro sempre con un sorriso aperto; e quel suo amore semplice, della vita, lo conduceva ogni ora a veder più in là.

Collezionista, non si fermò agli Induno, ma comprò Monticelli, Ranzoni, Piccio quando neppur la morte non li aveva ancora condotti alla gloria; e subito Mancini, quando ai primi giorni ne ridevano. Originale collezionista dell'800, non si fermava a raccoglier quadri, ma intuiva subito il problema d'una necessaria valorizzazione mondiale di questa nostra storia: e si faceva generoso editore dell'opera di Somaré e pensava a grandiose pubblicazioni sui nostri maestri del secolo scorso. Legato alle grandi tradizioni dell'impressionismo lombardo, da Ranzini a Gola, egli sentiva però vivere l'arte nel suo diritto d'essere ogni giorno nuova e viva, e le mostre del Novecento Italiano l'ebbero tra i suoi necessarii fondatori.

Bardi ha scritto ora in un necrologio: Dieci uomini come Gussoni avrebbero risolto il problema pratico dell'arte in Italia. Ma non ce n'era che uno. E oggi non c'è più.

Questo è l'amico che oggi è scomparso.

Egli fu anche con noi: e ci aiutò a vedere anche il Poligono più in là di quanto pur oggi non sia. E' scomparso, ma ci resta la piena lezione del suo franco amore della vita.

E l'altro amico, Tullio Garbari, era invece un giovane, della nostra età. Si erano vissute

insieme le giornate, e talune idee, e più d'una crisi. Tra i giovani che hanno scosso le abitudini dei maestri, egli era de' più schietti, e fermi. Gli volevamo bene come a pochi, per quella sua resistente vita interiore; e da lui speravamo, come da pochi, il risultato pieno d'un suo nuovo mondo stilistico.

Gli avevamo affidato la prima delle nostre cartelle di stampe, ed egli ci aveva donato quelle deliziose Scene Campestri. Attendevamo ora da Parigi le fotografie delle sue cose ultime.

Invece ci è giunta la notizia improvvisa della sua morte. E dobbiamo ora non più sperare da lui, ma guardare solo quello che ci ha dato. In uno dei prossimi numeri vedremo quanto.

R. G.

RAFFAELLO GIOLLI - DIRETTORE RESPONSABILE

STAMPERIA E TIPOGRAPIA INDUSTRIALE - VIA SOLFERINO 33

LA CARTA DEL TESTO E LA CARTA DELLA COPERTINA DEL POLIGONO *SONO PRODOTTE DALLA*

A. C. I.

AZIENDA CARTARIA ITALIANA

MILANO, VIA SENATO 14

POLIGONO

È STAMPATO DALLA

S. E. T. I.

STAMPERIA E TIPOGRAFIA INDUSTRIALE

MILANO, VIA SOLFERINO 33

TELEFONO N. 64-122

ASTA

DELLA

Raccolta Lurati

ANTICHI E MODERNI

MOBILI - STOFFE - MAIOLICHE, ecc.

ESPOSIZIONE: 5-8 NOVEMBRE

VENDITA: 9-13 NOVEMBRE

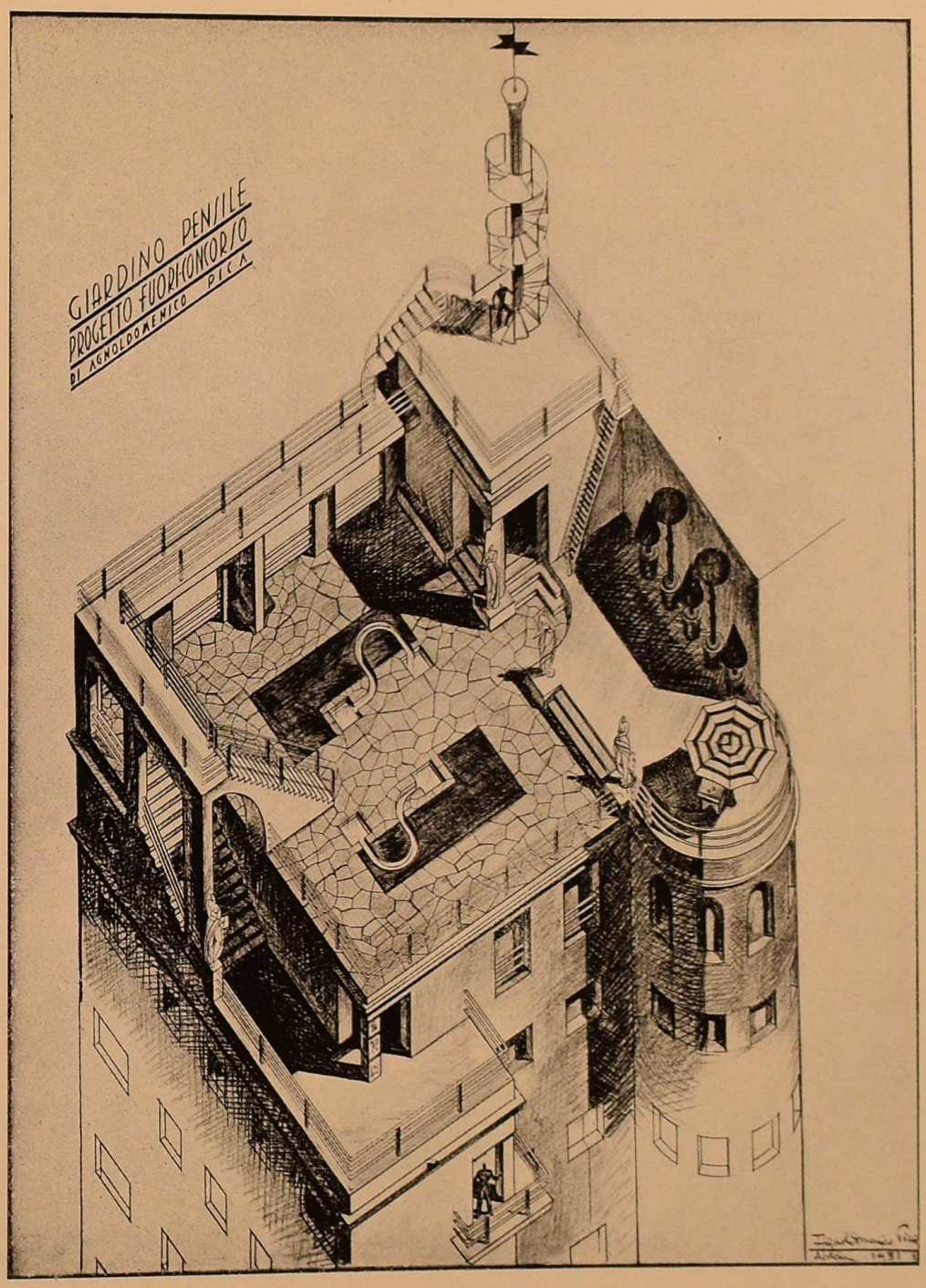
CATALOGO ILLUSTRATO

CON 50 ILLUSTR. - L. 50.-

GALLERIA LURATI

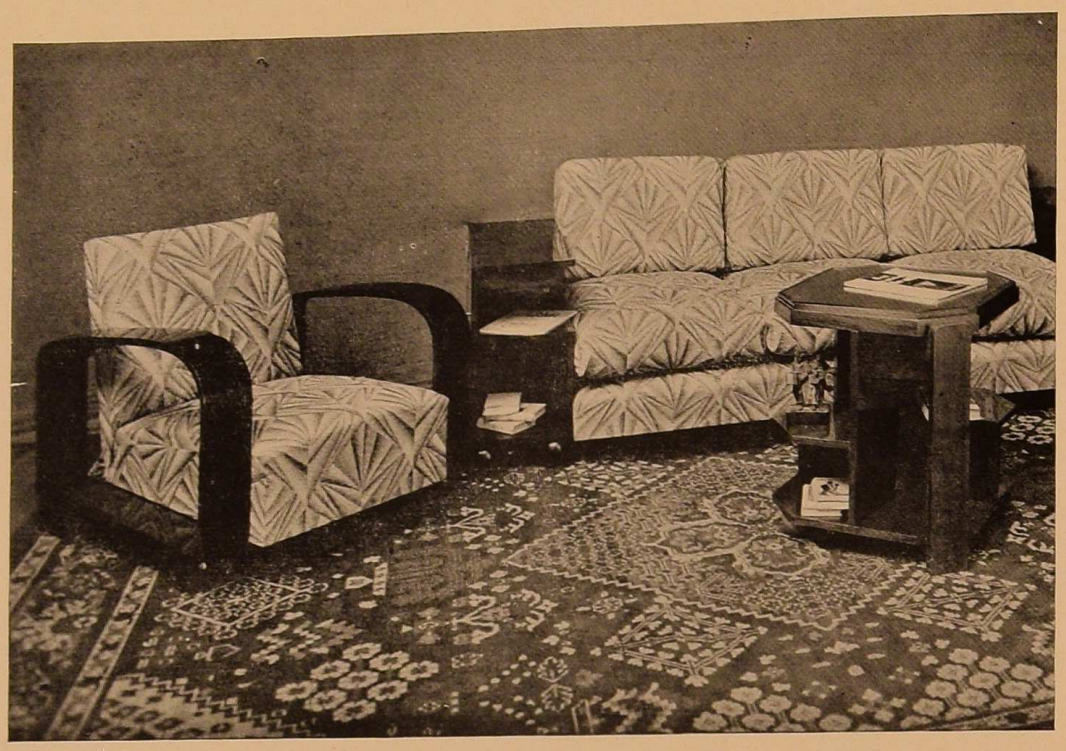
6, VIA S. TOMASO - MILANO

TELEFONO N. 17-862



AGNOLDOMENICO PICA

GIARDINO PENSILE



MOBILI D'ARTE

COMPENSAZIONE

CURVA BREVETTATA

VIA G. FOSSANO, 34 - CANTÙ - TELEFONO N. 136

CASA FONDATA NEL 1897

DANIELE

TAGLIABUE

LIBRI D'ARTE

"ARTE MODERNA,,

COLLEZIONE EDITA A CURA DI

G. SCHEIWILLER

CARENA – di A. Maraini
CARRÀ – di A. Soffici
DE FIORI – di Szittya
DE PISIS – di S. Solmi
FERRAZZI – di F. Ferrazzi
HALLER – di G. Scheiwiller
MALERBA – di E Somarè
MODIGLIANI – di G. Scheiwiller
MODIGLIANI – (disegni) di L. Vitali
SEVERINI – di P Courthion
SIRONI – di G. Scheiwiller
SPADINI – di M. Tinti
WILDT – di G. Nicodemi

Ciascun volume, di circa 20 pagine testo 28 tavole, 1 tricromia **L. 10.--**

PRESSO: **ULRICO HOEPLI**
MILANO

"STORIA DEI PITTORI ITALIANI DELL' 800,,

DI **E. SOMARÈ**

2

VOLUMI LEGATI IN PELLE

641 ILLUSTRAZIONI

39 TRICROMIE

700 PAGINE

L. 600.--

PRESSO LA:
"GALLERIA MILANO,,
VIA CROCE ROSSA, 6 - MILANO

"CHRONIQUES DU JOUR,,

COLLEZIONE DIRETTA DA

G. DI SAN LAZZARO

DE CHIRICO – di W. George Fr. 120
DE PISIS – di W. George Fr. 75
GROMAIRE – di W. George Fr. 100
MATISSE – di R. Fry (ediz. inglese) Fr. 300
MATISSE – di G. Jedlicka (ediz. tedesca) Fr. 240
LE DESSIN FRANÇAIS DE DAVID À CÉZANNE di W. George Fr. 175

Edizioni di lusso in fototipia.

PRESSO LE:
"CHRONIQUES DU JOUR,,
100, RUE D'ASSAS - PARIS

ANNUAIRE DE LA CURIOSITÉ, DES BEAUX ARTS ET DE LA BIBLIOPHILIE 1931

RILEGATO TELA

L. 35.--

RAPPRESENTANTE PER L'ITALIA DELL'ANNUARIO
"POLIGONO,,

"MAITRES DE L'ART MODERNE,,

BARYE - BLAKE - BOUDIN - BOURDELLE - BRESLAU - CARPEAUX - CÉZANNE - CONSTABLE - COROT - DAUMIER - DECAMPS - EIFFEL - ENSOR - FANTIN LATOUR - GAUGUIN - GAVARNI - GÉRICAULT GUYS - MANET - MERYON - MILLET - MONET - MORISOT - PISSARRO - RAFFAELLI - REDON - RENOIR - STEVENS - TOULOUSE LAUTREC - TURNER - VALLOTTON - VAN GOGH.

Ciascun volume con 40 o 60 tavole e pagine 60 **Fr. 20.--**

PRESSO: **RIEDER**
7, PLACE ST. SULPICE - PARIS

"MAITRES DE L'ART ANCIEN,,

BOTTICELLI - BRUEGHEL - CLOUET - DURER - FEMMES PEINTRES DU XVII S. - FROMENT - GIOTTO - GUARDI - HOUDON - LEONARDO - PAOLO UCCELLO - PISANELLO - POUSSIN - PRUD'HON - REYNOLDS - RIBERA - ROBERT - SCULPTEURS DE REIMS.

Ciascun volume con 60 tavole e 60 pagine **Fr. 20.--**

PRESSO: **RIEDER**
7, PLACE ST. SULPICE - PARIS

Il "POLIGONO,, può fare ai suoi abbonati il servizio dei suddetti libri col 10 % di sconto.

Il libro d'arte costa caro **MA NON** all' abbonato del Poligono

Infatti l'abbonato del Poligono

	paga soltanto	invece di
AMISANI - di R. CALZINI - 75 tav. a colori e in nero	L. 35	65
FELTRINELLI - di R. GIOLLI - 50 tav. a colori e in nero	L. 30	60
GOLA - di R. GIOLLI - 26 tav. a colori e in nero	L. 20	30
RANZONI - di R. GIOLLI - 24 tavole in nero	L. 20	50
XVII ESPOS. VENEZIA 1930 - di U. NEBBIA - 600 ill. a colori e in nero	L. 35	100
IL 900 ITALIANO - con vari scritti - tavole a colori e in nero	L. 30	60
GARBARI - Scene campestri - 6 litografie originali	L. 35	75
CARPI - di C. V LODOVICI		
CASCELLA M. - di V. COSTANTINI		
CADORIN - di A. CARPI - tav. a colori e in nero - ciascuno	L. 15	25

L'abbonamento 1931 al Poligono, cogli arretrati, è ridotto da L. 80 a L. 60

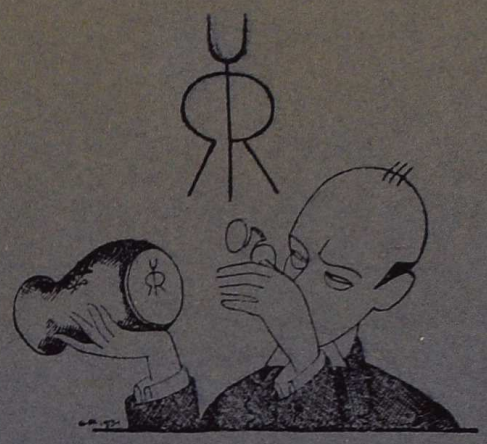
L' ABBONAMENTO 1932, FATTO ORA, DÀ DIRITTO ANCHE AI DUE ULTIMI NUMERI DEL 1931

Spese di porto a carico del cliente - Ordinazioni e rimesse alla

AMMINISTRAZIONE DEL POLIGONO

MILANO (133) - 16, VIA MARIO GIURIATI - TELEFONO N. 53-085

BIBLIOTECA MARI ANS 1548



Una nuova marca è apparsa sulle
ceramiche d'arte

RICHARD | GINORI.

Essa distingue gli esemplari **a decorazione** unica.
In questa serie di modelli la decorazione non viene mai ripetuta, conservando
così ad ogni anche piccolo oggetto d'arte
un pregio singolare.

CESARE

RATTA

BOLOGNA - 78, S. Vitale

"ACQUAFORTISTI„
"L'ARTE DEL LIBRO„
"LITOGRAFI„
"L'EX-LIBRIS„

EDIZIONI D'ARTE

GALLERIA

COTRONEY

NOVARA - 1, V. Negroni

MOSTRE INDIVIDUALI
QUADRI
BRONZI
CERAMICHE

ESPOSIZIONI D'ARTE

GALLERIA MILANO

GOLA - MANCINI - PICCIO
AGAZZI - TOSI - CARRÀ
SIRONI - DE CHIRICO
FUNI - P. MARUSSIG - ECC.

ESPOSIZIONI INDIVIDUALI E DI GRUPPO:

MILANO - Via Croce Rossa N. 6

TELEFONO N. 66-884

CORNICI?

Marconi

MILANO - Via Pisacane, 36

TELEFONO N. 265-059